CAMILLO BOITO

SCULTURA E PITTURA D'OGGI

RICERCHE

ROMA TORINO FIRENZE
FRATELLI BOCCA
Librai di S. M. il Re d'Italia.

1877.

SCULTURA

E

PITTURA D'OGGI

SCULTURA

E

PITTURA D'OGGI

RICERCHE

DI

CAMILLO BOITO

ROMA TORINO FIRENZE

FRATELLI BOCCA

Librai di S. M. il Re d'Italia.

1877.

IL PERCHÈ DEL LIBRO

Si vorrebbe guardare più alle speranze che alle memorie, e, trovando per caso degli ingegni nuovi di giovani poco noti, si avrebbe l'ambizione di metterli in qualche lume.

Non si dà fondo al soggetto; anzi ci si ferma qua e là forse troppo, a Venezia per esempio, sicchè non resta il tempo di correre altrove. Di due città affatto diverse e molto innanzi nell'arte, Torino e Napoli, non si discorre quasi punto, per poterne dire un'altra volta con più ponderazione e minuzia. In fatti, Dio e gli Editori volendo, si compiranno queste ricerche, per

quanto si può compiere un lavoro intorno ad una materia, la quale si agita senza sosta e si rinnova ogni giorno. Ed è per questa cagione che ci si riserba solennemente il diritto di contraddirci.

Intanto non sarà male indicare, così alla buona, il concetto generale, che annoda insieme i seguenti studii, e principiare da una definizione pratica del fine dell' arte, che scandalezzerà di certo i filosofi. A noi pare dunque che il fine dell'arte figurativa si possa esprimere così: DESTAR NELL'ANIMO CON LA FINZIONE DEL NATURALE UN SENTIMENTO NON IGNOBILE.

Ma tutte le definizioni hanno bisogno di chiose. Chi dicesse, invece di *non ignobile*, nobile o generoso o gentile o forte o piacente, direbbe troppo e non direbbe abbastanza. Tutti i sentimenti, anzi tutte le infinite gradazioni dei sentimenti si possono suscitare con l'arte. C'è una sola cosa, che fa diventare miserabili anche i pregii materiali della forma: la bassezza. Tolta questa, ogni impressione, ogni affetto rientra nel dominio dell'arte: il cuore può sentirsi dilaniare, straziare, inorridire, stringere, soffocare, raggrinzare, raggricchiare; si può andare fino al disgusto, quasi fino allo schifo e allo stomaco. Il Machiavelli dice che Dante *non ha fuggito il*

porco: avrebbe potuto dire il medesimo di tanti pittori, che sono veri artisti. La stessa voluttà *non ignobile* ha dei diritti nell'arte, dei grandissimi e legittimi diritti: esempio i Greci, i Cinquecentisti veneziani, Rubens e via via. Sappiamo bene che la critica nega sovente questi diritti; ma la critica deve serbare la dignità della sua toga e de'suoi occhiali. Fa come la famosa figura del Camposanto di Pisa: si copre il volto con la mano, e guarda tra le dita.

Un'opera d'arte non raggiunge con la nostra definizione il suo intento quando lascia indifferente l'animo di chi la contempla. Deve dire qualcosa. Ma da tale necessità non deriva punto la conseguenza che la imitazione viva della natura non basti; anzi, allorchè in faccia ad un quadro o ad una statua ci sfugge questa esclamazione: *pare la verità*, noi abbiamo già provato dentro di noi una sensazione artistica, la quale potrà essere lievissima o fortissima, secondo la cosa riprodotta, lo stato del nostro animo, e le idee accessorie, che il collegamento involontario e misterioso dei pensieri ci crea nella testa.

Ma s'avverta che la condizione del *non ignobile* si riferisce al sentimento, non alla forma; poichè, in certi casi, le persone e le cose copiate

o inventate possono avere aspetto volgare, triviale, sozzo, vile, schifoso, stomachevole, purchè debbano venire rialzate dalla fantasia rimirandole. E perchè questo rialzamento, questo nobilitamento succedano basta nell'opera un concetto anche secondario, talvolta una sola linea elegante, un solo colpo audace di colore.

Non abbiamo detto *imitazione del vero*, ma *finzione del naturale*, pensando che alcuni rami dell'arte, come l'arte monumentale, storica, religiosa ed anche, in parte, quella di genere, non potendo contentarsi di guardare alle cose effettive, devono spesso ricorrere alla invenzione. Ma nell'inventare conviene seguano le leggi e le apparenze della natura, per modo che, entrando nell'ambiente intellettuale in cui l'artista s'è messo, si possa dire: *così quel fatto dovette svolgersi*, *o quella idea potrebbe incarnarsi nella verità delle cose.* Copiare, del resto, non è dato che al sole con la fotografia: bisogna dire *interpretare.*

Nel valore di questa parola *interpretazione* è compreso il binomio: *verità + poesia.*

Ma conviene che la poesia o l'ideale o, secondo la nostra definizione più modesta e, speriamo, più esatta, *il sentimento non ignobile dell'animo*, scaturiscano naturalmente, ingenuamente dalla

stessa opera d'arte, senza l'aiuto di artifizii esteriori. Monsieur Courbet, mostrandoci in una vastissima tela due persone che s'incontrano nella via e si salutano togliendosi il cappello, poteva risparmiare di scrivere sotto il quadro: *La probité saluant le génie* — e *le génie* è il ritratto dello stesso Monsieur Courbet.

In simili vanità rettoriche gli artisti vengono confortati dai critici. E veramente i critici, i quali sono per solito o letterati amabili o filosofi astrusi o artisti disperati, usano vedere e volere nelle opere d'arte cento buonissime e dottissime cose; ma in tale ricerca degli intenti sociali e morali ed estetici s'ingolfano con sì nobile ardore, che l'opera d'arte è dimenticata o è gonfiata ad opera di filosofia, di virtù, di politica. Pigliamone due: un antico e un moderno. Nelle *Pitture dei Filostrati* sta scritto in principio, che intendimento dell'arte è « il rappresentare le forme e le gesta degli eroi »; e il Proudhon nel suo libro *Du principe de l'art* definisce l'arte così: « una rappresentazione ideale della natura e di noi stessi, in vista del perfezionamento fisico e morale della nostra specie ».

Noi non diciamo che l'arte greca stesse nello zoppo di Iolpo, che si doleva camminando; nel

fanciullo di Butieo, che soffiava nel fuoco; ne'due monelli di Policleto, che giuocavano ai dadi, o nella quaglia di Protogene, nell'uva di Zeusi, nel velo di Parrasio, nella giovenca di Mirone, in altre così fatte cose da *rhyparographus*; ma nelle stesse *Pitture* dei Filostrati e nelle *Statue* di Callistrato quanta varietà di soggetti, e come sempre è lodata la verità e il gareggiare dell'arte con la natura. E il Proudhon chi piglia a esemplare della sua arte pedagogica e igienica? Il mentovato Courbet. E mentre nelle *Damigelle della Senna* e in una *Bagnante* del pittore realista vede certe intenzioni altamente morali, dichiara che un artefice per immaginare una Venere, la quale non sia cosa disonesta a guardare, possiede un mezzo soltanto — un mezzo che per verecondia ci asteniamo dal riferire. Gli artisti avrebbero ben ragione di dire ai critici di questa risma qualcosa di simile a ciò che la veneziana Zulietta, stringendosi nell'accappatoio, diceva al Rousseau: Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica.

E si potrebbe ripetere la stessa ironia a qualcuno dei pittori e degli statuarii nuovi, i quali fanno della pittura e della statuaria come un *processo verbale*, un *atto di consegna* della natura. Ci rammentiamo di una sentenza su certe

opere nella Mostra italiana di Parma, alle quali il Giurì negò il premio, perchè non intendevano ad *appagare la ragione*. Il Monteverde fu lì lì per perdere la medaglia d'oro. Due dei giurati gli volevano consentire appena quella di bronzo, proponendo invece la maggiore corona alle rughe di una testa di vecchia. Un passo ancora, e il più grande statuario sarà il formatore in gesso, il quale, non c'è che dire, appagherà la ragione.

Dio ci guardi dall'asserire che la ragione non debba rimanere soddisfatta dall'arte; ma se i realisti volessero fare di codesta soddisfazione una ostinata teoria, per portarla quindi involontariamente ma inevitabilmente all'estremo delle sue conseguenze, diventerebbero più pitocchi pedanti dei pedanti accademici.

Appagare la ragione! Povero Tiziano, povero Paolo! Chi meglio studia la natura ammira meglio in voi la verità maravigliosa e la scienza sicura delle forme e del colorito. Nessuno ha saputo mai riprodurre meglio di voi l'aspetto e la vita del vero.

Un dì, fu appunto il 18 del mese di luglio nell'anno 1573, venne chiamato dinanzi al tribunale del Santo Ufficio in Venezia Paolo Caliari veronese, domiciliato nella Parrocchia di S. Sa-

muele. — Che professione fate? — gli chiedono; ed egli: — Faccio delle figure.

— Nella Santa Cena che dipingeste per S. Giovanni e Paolo, che cosa significa quell'uomo che getta sangue dal naso?

— È un servitore, a cui un accidente qualunque fa sanguinare il naso.

— Che cosa significano quelle genti armate e vestite alla tedesca, con alabarda in mano?

— Sono i servitori del padrone di casa.

— E quel buffone con un pappagallo?

— È un ornamento come s'usa tra noi pittori. *Nui pittori ci pigliamo licentia che si pigliano i poeti et i matti.*

— Che cosa fa il terzo apostolo?

— Si stuzzica i denti con una forchetta.

— Qualcuno vi ha forse ordinato di dipingere tedeschi, buffoni, nani ed altre simili cose nel vostro quadro?

— No, ma mi fu detto di ornarlo a mio gusto. Era vasto, e ci potevano capire molte figure.

— Ma voi, pittori, negli ornamenti non badate alle convenienze del soggetto?

— *Io fazzo le pitture con quella consideration ch'el mio intelletto può capire.*

E l'interrogatorio continua; e Paolo cita le fi-

gure nude e licenziose della Cappella Sistina; e l'inquisitore risponde che in un Giudizio universale la gente non poteva farsi vestita; e il pittore finalmente dichiara che non pretende di avere operato bene, ma crede di non avere operato male, perchè non aveva preso *tante cose in consideration*. In Ispagna il buon Paolo sarebbe forse andato sul rogo; a Venezia il tribunale del Santo Ufficio si contentò di condannare l'artefice ad emendare il suo quadro entro tre mesi e a sue spese. Il Veronese non emendò niente e continuò a dipingere come gli piaceva.

Per verità le licenze del pittore cinquecentista non si potrebbero tollerare in questo secolo decimonono, che è il secolo della critica universale e della erudizione in ispiccioli. Ma quelle fantasticherie servivano non foss' altro allo splendore del colorito, mentre gli scrupoli gretti di certi moderni soddisfattori della ragione sbiadiscono tutte le cose e mortificano la fantasia.

Perchè la critica non rattrappisca l'arte bisogna che sia liberale, liberale in tutti i sensi, e di manica larga. Manco male il dire, come il villano, che è bello quel che piace, piuttosto che l'andare misurando e pesando sottilmente di tutte quante le minuzie il come e il perchè.

Torniamo al binomio, inteso secondo la nostra materiale definizione:

Verità + poesia.

La poesia è inconscia di sè: l'uomo non la domina, ne è dominato. Sgorga dall'anima o soave ruscello o furioso torrente. La ci splende all'occhio della fantasia quando manco s'aspetta; la si pone a sedere a un tratto sul nostro letto, al nostro desco; la incontriamo allo svoltar di una via, e, pigliandoci per mano, la ci mena dov'ella vuole o con passo leggiero o col correre veloce o col volare sublime. Se noi la invochiamo lagrimando o vociando ella, lieta in Parnaso, o non ci bada, o ci deride.

Ma su codesta poesia è necessario che c'intendiamo. Figuriamoci di essere in tre: voi, lettore, io e Sempronio: voi siete gaio, io mesto, Sempronio non è nè gaio nè mesto, è un uomo che ha buoni occhi, agile mano, anima secca. Dopo avere girato di qua e di là nei campi, con la nostra seggiola e la cassetta dei colori in mano, ecco che all'uscire da una macchia di pini ci si apre allo sguardo un verde prato, sparso di fioretti gentili: il sole splende sereno, solo una nube pesante manda la sua ombra sulle biade lontane, le quali chinano i gambi sottili al vento

che spira; in fondo una sinuosa linea di collinette taglia sull'azzurro del cielo.

Voi ed io, silenziosi, andiamo cercando un sito per vedere meglio la scena e per accomodarci al lavoro; Sempronio, che solfeggia una cantilena sconclusionata del Petrella, s'è già adagiato e ha principiato a dipingere. Dopo un poco vi vedo seduto lì dove campeggia il prato fiorito, e dove dell'ombra cadente sulle biade non si scorge, per cagione dello scortare di queste, che una striscia sottile; lasciate dominare un pomo fronzuto e carico di frutta, che vi sta da un lato, mentre nella vostra tela non serbate all'alto che una fetta della gravida nube. Io invece, salendo sopra un piccolo rialzo, domino le biade, l'ombra, la nuvola, lascio stare il pomo.

Passa un'ora, passano due ore. Sempronio ha già divorato il suo pane ed il suo cacio, ha baciato più volte il fiaschetto del vino; voi ed io non abbiamo nè fame nè sete. Ci alziamo finalmente, ci accostiamo, ci mostriamo i bozzetti. Oh, la lieta cosa ch'è il vostro! tutto luce, tutto serenità, tutto gaiezza; il vento pare uno zeffiro che lambe affettuosamente le spiche, la nube una rapida nuvola volante. Nel vedere quello *studio* verissimo ecco che si pensa a' fiori della vita, alle ricchezze della natura, alla esistenza placida e in-

genua di chi scorre gli anni tra i campi. Nel mio schizzo è invece diffusa non so quale mestizia: le spiche non si piegano più che nel vero, la nube non è nè più negra nè più pesante che non sia proprio in realtà; ma quel vento, quella nuvola, quell'ombra larga che si proietta sul campo di biade, fanno correre, non si sa come, la fantasia alle grandini ed alle bufere; lo stesso limpido azzurro del cielo, le stesse collinette lontane, gli stessi fiori del prato, o diventano tristi, o, col contrasto, fanno parere più triste l'insieme. Or vediamo Sempronio. Graziosa pennellata, tocco elegante, buon disegno, bel colore, savia prospettiva, e poi? Nulla. Ma come? Ogni forma, ogni tinta non corrisponde forse alla verità delle cose? Sì; ma quel dipinto non dice niente. Torniamo a guardar la natura, e la natura ci torna a muovere, per mezzo degli occhi, il cuore. Or dunque quella copia di Sempronio è al certo difettosa o imperfetta: lungi dall'interpretar la natura, ce la aombra e vela. Egli, che è grande maneggiatore di pennelli, ma che artista non è, ha veduto della viva scena la parte materiale soltanto, lasciando dall'un de' lati la parte ideale o morale o, che è lo stesso, poetica: ha fatto come il musicista pedante, il quale, udendo un quartetto del Beethoven, studia solo i contrap-

punti e gli accordi, o come il medico materialista, che nel contemplare una vezzosa giovane rimedita alle interiora e ai vermi parassiti.

L'arte ghiacciata fa pietà. Pare quasi che la natura nel vedersi ritrarre matematicamente ed anatomicamente soffra e si lagni; e ne torna nella memoria quello scupoloso idoleggiatore della realtà, che fu Maometto II, quando a Gentile Bellino, che gli presentava dipinta la mozza testa di San Giovanni Battista, notò come il collo fosse troppo lungo; e per provarlo, chiamato uno schiavo, gli fece da un altro schiavo troncare subito il capo; poi, voltosi al pittore veneziano: « vedi, disse, come il collo si contrae e s'accorcia ».

Sempronio ha guardato ai prati, al cielo, alla nube, al pomo, come il lazzarone di Napoli guarda al sole che si tuffa nello smeraldo del mare. Sempronio è una macchina da pitturare. Fra lo studio di lui ed i nostri ci corre, come tra un organino, che eseguisca una sinfonia, ed un'orchestra, che la suoni: l'organino è senza fallo più esatto, l'orchestra può stonare talvolta, può ingarbugliarsi; ma l'arte sta ella nell'orchestra o nell'organino? Un dì, nel 1812, lord Byron desinava con alquanti amici. A metà del pranzo lo Sheridan gli disse: sapete, lord Byron,

fra gli autori di quelle tali poesie v'era anche il Whitbread? — Davvero! — esclamò il Byron — — e quale specie di poesia ha egli fatta? — Non me ne ricordo — rispose l'altro — so solo che vi entrava una fenice. — Una fenice? e — chiesero tutti — come la descriveva egli? — Come un mercante di pollastri — replicò lo Sheridan — v'era del verde, del giallo, del rosso, del turchino: Whitbread non lasciava fuori una penna! —

Così è: certi ingegni materializzano l'ideale; fanno di una fenice un pollastro. Cert'altri invece, e sono gli eletti, sanno in un tronco d'albero, in un orto piantato di cavoli, in una pianta di ortiche, in quattro sassi trovare poesia; non già perchè si tormentino il cervello nel discoprirvi per entro una idea o un'apparenza poetica, ma perchè, nel vedere quegli oggetti, un senso di poesia quasi inconsapevole e tutto naturale nasce loro nel petto.

Altra cosa è quell'ideale scolastico od accademico, di cui tanto ragionare s'è fatto; anzi è il contrario. Esso trasforma la natura; ha la ridevole ed empia pretensione di volere correggere, di volere abbellire le cose create da Dio.

Insomma, ufficio del pittore di paesi è il rendere chiaro a tutti, ciò che pochi, guardando alle

scene della natura, sanno vedere, capire, ammirare. Quante volte siamo noi passati distrattamente innanzi a' più ammirabili luoghi del creato, alle roccie alpestri, ai folti boschi, ai torrenti furiosi, ai gentili ruscelletti scorrenti tra dolci sponde fiorite e sì limpidi che vi si contavano i pesci nuotanti e i sassolini del fondo! Quante volte ci siamo seduti presso una quercia annosa, ricca di fronde, senza sollevare gli occhi a guardarla! Quanti crepuscoli, quante aurore, quanti tramonti ravvivati di innumerevoli nuvolette d'oro, hanno trovato i nostri occhi chiusi! Quante bufere, quanti turbini ci sono passati sul capo senza lasciare neanche una lievissima traccia nel nostro cuore e nella nostra memoria! L'artista vero segue sempre il precetto di Periandro di Corinto, uno de' sette savii della Grecia: fa attenzione ad ogni cosa; poi di questa sua scienza di sentimento ci fa generosamente partecipi. Allora noi, che avevamo veduto senz'ombra di emozione il sito in natura, lo rivediamo risentendo dentro di noi quello stesso calore che il pittore ispirato vi ha forse inconsciamente trasfuso. Il medesimo accade dei luoghi da noi non conosciuti, il medesimo di quelli che, con la sapienza sicura di ogni parte del vero, il pittore compone. Anche inventando un paesaggio l'ar-

tista non fa che copiarlo, salvo ch'egli non lo scorge con gli occhi del corpo, ma lo vede nettissimo e intiero con quelli della fantasia. Bensì da codeste composizioni o invenzioni, conducenti sempre, con insensibile pendìo, dal vero al falso, giova che gli artisti sappiano tenersi lontani. Il creato è di sì varie, di sì molteplici bellezze composto, che basta da solo, non all'attività di un pittore, ma a quella di tutte le presenti e future generazioni di pittori. E questo porsi a interprete fra le cose esteriori e l'uomo, diventando anello di congiunzione dell'intelligenza e dell'anima umana con l'universo, è sì nobile, sì grande ufficio da contentare ogni desiderio onesto di gloria.

Imitare l'uomo con l'arte, o imitare le altre cose che si vedono, è po' poi lo stesso: verità e poesia ci hanno la stessa parte. Chi non sa che Leonardo, allorchè ritraeva Madonna Lisa, moglie di Francesco del Giocondo, teneva nella stanza chi suonasse e cantasse, per toglier via dal bellissimo volto quella noia sonnolenta, che suole venire dalla lunga immobilità, e per vedere la bocca schiettamente sorridere? La noia è grande raffreddatrice, grande falsatrice così del viso come dell'ingegno e del cuore. Se la faccia è specchio dell'anima, bisogna destare l'a-

nima. Il Couture, l'autore de' Pulcinelli e dei Romani della decadenza, doveva fare il ritratto al Béranger. Il poeta aveva ad ogni costo voluto andare lui stesso allo studio del pittore: la strada era lunga, il caldo soffocante, e il buon vecchietto, salite le scale, s'era sentito stanchissimo. Gli occhi imbambolati, le guancie floscie, la bocca cadente, toglievano al viso del Béranger non solo ogni espressione, ma si potrebbe dire anche ogni somiglianza. Il Couture andava scarabocchiando la tela, tentava, ritentava senza costrutto. A un tratto chiede al paziente se conosce la nuova musica sulle strofe del suo *Vecchio caporale*. L'altro dice di no, e allora il pittore gliela comincia a cantare. Di strofa in istrofa, di verso in verso un nuovo calore entrava nel corpo del poeta; l'anima si ridestava; la vita ricompariva nello sguardo, nella bocca, nel fronte; il contorno del volto ridiventava fermo e robusto: il Couture si vide a un po' per volta dinanzi l'uomo del 1820, co' suoi fervori, col suo amore per la Francia, quasi con la sua giovinezza. Il vero Béranger stava dinanzi al ritrattista: bastava copiare.

Anche qui la riproduzione minuta e materiale è nemica alla verità. Quando il Denner, per esempio, ci mostra un volto con tutte le rughette e i puntini della pelle, e ci fa vedere negli

occhi del suo modello specchiarsi gli oggetti che gli stanno intorno, il Denner dimentica una delle essenziali condizione del vero, la prospettiva. Può essere che col naso sul modello o con una buona lente si veda la natura a quel modo; ma cinque passi distante la si vede come la vide Tiziano, il van Dyck o, se si vuole, il Vinci. Ma neanche a Leonardo sarebbe piaciuta la lode del Vasari, dov'egli dice che nel ritratto di monna Lisa il grand'uomo contraffece *tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipingere*, le aquitrine degli occhi e i peli delle ciglia. E si può soltanto perdonare alla stranezza inseparabile dall'amore, la critica che nella *Nuova Eloisa* l'amante di Giulia fa sul ritratto di lei: *Il n'a point fait cette tache presqu'imperceptible que tu as sous l'œil droit, ni celle qui est au cou du côté gauche. Il n'a point mis... ô dieux! cet homme était-il de bronze?.... il a oublié la petite cicatrice qui t'est restée sous la lèvre.*

Conclusione: la copia morta del vero non basta a raggiungere il fine dell'arte; perchè, anche dove il fine dell'arte sta semplicemente nel rappresentare il naturale, bisogna, copiandolo, interpretarlo e animarlo. Ma il modo di animare, se fa di bisogno, e di interpretare la natura non è cosa nella quale i precetti ed i maestri e le

Accademie possano nulla: è nè più nè meno che un istinto invincibile degli artisti, anche di quelli che si vantano di essere tenacissimamente materialisti. Questi dunque, sebbene sieno talvolta con ira violenta e con acerbe parole combattuti come pericolosissimi da molti loro colleghi, da quasi tutti i filosofi e i critici dell'arte e da una parte del pubblico, non però diventano mai dannosi alla disciplina che trattano; e ciò perchè, se non hanno ingegno, le loro opere o passano inosservate o producono un male tutto leggero ed effimero, e se hanno ingegno, cotesto ingegno medesimo è il rimedio migliore contro quegli eccessi, de' quali talvolta si pavoneggiano invano. Il male è venuto e viene bensì all'arte da un'altra banda: viene dai classicisti, dagli idealisti, dai razionalisti, dai romantici, dai sentimentali e via via; perchè in questi la fantasia ed i talenti non sono sempre un riparo, anzi diventano spesso una spinta all'eccesso delle loro stesse teorie. Le teorie nell'arte vanno sempre guardate con occhio sospettoso. Sono pedanti quelli che si propongono di essere pedanti; ma sono ancora più pedanti quelli che si propongono di essere licenziosi. La più gretta e sinistra forma della pedanteria è la licenza dottrinaria.

Povere le teorie nell' arte! L'arte non è cosa

di numeri e di compasso: è soggetta alle passioni, ai pregiudizii, alla voga del dì, alla influenza di alcune piccole circostanze estrinseche e materiali, e a due bisogni umani, che nell'apparenza si contraddicono: il bisogno di stupirsi nella novità, e il bisogno di riposarsi nel consueto.

Conservatori e innovatori tutti credono naturalmente di veder giusto e di avere ragione: e i critici sputano sentenze, sicurissimi del fatto loro. È bizzarro il pensare come i pittori interpretino il vero nelle cose create, ed il pubblico supponga il vero ne' dipinti secondo i diversi dirizzoni della immaginazione personale e la diversa educazione degli occhi.

Come il bambino, a cui si mette in mano la matita, gongola di gioia nel vedere in un suo sgorbio l'immagine viva d'una casa, di un albero, di un uccello, di un pesce, così certi popoli e certe età hanno creduto in coscienza di ritrarre la natura indicandola appena. Ne' primi versi di un *Saggio su varie arti*, scritto dal monaco Teofilo un poco più in qua del mille, ci fa sorridere questa raccomandazione:... *Ut sit adornatum quod pinxeris et quasi natum;* e non era nato Cimabue, nè Niccola Pisano. In un albo di viaggio di Vilars de Honnecourt, architetto francese del

XIII secolo, si può vedere il disegno di un leone, similissimo a quei mostri che sorreggono sul dorso le colonne delle nostre antiche chiese lombarde. Indovinate che cosa c'è scritto sotto di mano di Vilars nella vecchia ortografia francese: *Lion pourtrais al vif.* Ma già si sa, tutti gli artisti lodano in sè stessi e tutti i critici raccomandano innanzi tutto: la verità. Il Diderot, uno degli uomini del tempo suo che meglio intendesse la natura, esclama nel suo *Salon* di un secolo indietro: *C'est comme le Créateur pour la célérité; c'est comme la nature pour la vérité.* Egli discorre del Vernet paesista, che a noi sembra pieno di affettazioni; ma già prima, nel 1765, aveva stampato di tre pittori francesi una simile lode, ed erano, oltre questo Vernet, il Lagrenée ed il Greuse.

Massimo d'Azeglio studiò molto e con fervore dal vero. Le più belle pagine de' suoi *Ricordi* sono quelle in cui rammenta le care fatiche giovanili, e le magnifiche scene, che divorava con gli occhi. Castel Sant'Elia, Rocca di Papa, Albano, Genzano, Marino, la Riccia, hanno visto il marchese Massimo, col suo piccolo sagrestano, col suo ciuco o col suo cavallo. La mattina, lo dice lui stesso, dipingeva dal vero in tele di bastante grandezza, *cercando di terminare lo studio*

o quadro sul posto, senza aggiungere una pennellata a casa; dopo pranzo tornava a ricercare la natura, non più col pennello, ma col carboncino e con la matita. E il d'Azeglio, così schietto sempre con sè e così veggente giudice delle sue opere in tutto il resto, nota che *il finire sul vero come si finirebbe un quadro nello studio, serve a cercare lo sfondo coi mezzi semplici della natura e non coi contrapposti forzati di un'arte manierata.*

Ma chi era più *manierato* di lui, chi cercava gli sfondi con mezzi più *complicati?* Il primo anno che questo studiatore della natura espose le sue opere alla mostra di Brera, ne mise diciassette. E il pittore coscienziosamente credeva, e gli altri artisti ed i critici ed il buon popolo credevano con lui, che in quelle tele la natura fosse ritratta bene; ma oramai si conosce come la fantasia romanzesca, la quale dettava al poeta l'*Ettore Fieramosca* e il *Niccolò de' Lapi*, spingesse anche il pittore a scostarsi dalla verità per piegarla ad un ideale, che le corrisponde spesso nei libri, quasi mai ne' quadri.

E i giudizii sui vecchi pittori come si sono spesso mutati! Il Tiepolo, che oggi è in grandissima voga, anni addietro sembrava un decoratore farragginosamente bugiardo; ma ci ricor-

diamo che un pittore vecchio di quasi novant'anni ne raccontò come cosa molto notevole di avere conosciuto in fanciullezza un vecchione tutto bianco, il quale da bambino era stato uno de'modelli del Tiepolo, e giurava che il Tiepolo teneva molti modelli e li studiava con pazientissima cura. Il terribile autore della *Notte* sul Sepolcro mediceo e del *Giudizio* nella Sistina affermava che una tavoletta di Giotto, dov' era castamente dipinta la morte di Nostra Donna, *non poteva essere più simile al vero di quello ch'ell'era*. E Giotto fu lodato per pittore *idealista* da molti, e da molti per pittore *realista*: il Vasari dice che nelle storie del chiostro di San Francesco a Rimini una figura che, parlando con alcuni e mettendosi una mano al viso, sputa in mare, *fa conoscere l'eccellenza di Giotto*. E questo Vasari, grande scrittore, ma gonfio e rettorico dipintore, nelle opere del vecchio Antonio Viniziano non vede cosa più maravigliosa di un idropico, il quale col viso secco, colle labbra asciutte e col corpo enfiato, è tale che da vivo non potrebbe figurare meglio la grandissima sete degli idropici e gli altri effetti di quel male.

Queste cose si dicono per mostrare con quegli esempi, i quali cascano primi giù dalla penna, che il vero si vede nelle opere proprie altrimenti

di quello che si veda nelle opere altrui, e che vi hanno cento modi di giudicarlo, e che in questa materia le contraddizioni sono infinite, e che la profonda e altera convinzione di conoscere la verità in chi opera ed in chi critica è, o, per lo meno, può sempre essere una beata illusione.

Ma vogliamo arrischiare una sentenza, a cui non conviene dare troppo estese applicazioni: noi vediamo spesso la natura, come i pittori ce la mostrano. La cosa parrà meno stravagante quando si senta il Goethe. Nel libro *Poesia e Verità* racconta che, dopo avere nella galleria di Dresda guardato lungamente i quadri di Ostade, rientrando nella casa del calzolaio, dove per fantasia aveva preso dimora, e vedendo la bottega, gli parve a un tratto di scorgere tal quale un quadro di tal pittore; e soggiunge: « Era la prima volta che io avessi provato in così alto grado la potenza di vedere la natura con l'occhio di questo o di quell'artista ». Nell'esaminare infatti un quadro che ci piaccia, noi a poco a poco ci rendiamo conto delle relazioni de' colori, dei valori de' toni, de' giuochi della luce, dell'ombra, dei riflessi; ma poi, senza volerlo, applichiamo alla natura quegli ammaestramenti, e se la scena che ci sta dinanzi ha qualche analogia col di-

pinto, applichiamo ad essa, non foss' altro per un momento, quegli ammaestramenti con le stesse intenzioni e con lo stesso criterio, ch'ebbe nel suo lavoro l'artista.

Insomma, non solo dobbiamo dubitare dei nostri occhi nell'arte, ma dobbiamo anche dubitare di essi nella natura.

Ci sentiamo rispondere: e la prospettiva, che è scienza? e il disegno, che è scienza? e la fotografia, che ci dà la riprova effettiva del vero? Noi pigliamo l' arte tutta compiuta, nella quale il colore è una parte essenziale e necessaria, perchè è una parte essenziale e necessaria nelle cose reali. La distinzione di disegno, chiaroscuro, colore è tutta scolastica e falsa. E poi il colore influisce sul disegno. Se guardiamo due cerchi di uguale superficie, ma uno bianco su fondo nero e l'altro nero su fondo bianco, oppure uno giallo su fondo azzurro e l'altro azzurro su fondo giallo, i due cerchi ci paiono di diametro al tutto diverso. E chi non sa che il rosso dilata la pupilla? Ma i pittori sanno altresì che un panneggiamento può parere di forma pesante o leggiera secondo il suo diverso colore, e che i colori fanno così lo sfondo come il rilievo degli oggetti, e che certe tinte attraggono lo sguardo mentre cert'altre lo respingono.

Dal che nasce che la fotografia, la quale non è atta a dare nè il valore de' toni, nè quindi il chiaroscuro, ci porge, per così dire, la misurazione geometrica delle forme di una cosa vera o dipinta, ma non ci figura il disegno, come noi lo vediamo con gli occhi nostri, guardando al vero od alla sua imitazione colorata.

Dall'altra parte la rappresentazione della natura ha certe esigenze bizzarre. Non c'è scultore che ignori come in una figura ritta, vestita in abito talare, perch'ella paia giusta di proporzioni, bisogna fare le gambe un tantino più lunghe del vero: e come invece in una figura seduta convenga allungare d'un poco il torso e, se è vista di faccia, accorciare un tantino le coscie. Queste anomalie in un'arte che potrebbe col compasso fare la triangolazione del modello vivo o formarlo a dirittura in gesso, vengono dal trasmutare il modello, che si muove, in un masso immobile, o dal tradurre il colore del vivo nel candore del marmo? A sciogliere il curioso problema varrebbe meno il ragionare che lo sperimentare; ed i chirurgi oculisti potrebbero anche in ciò diventare utili, studiando dal lato della visione artistica quella strana malattia degli occhi, per la quale si perde il senso di qualcuno o di tutti quanti i colori.

In questi dubbii che indirizzo piglia l'arte de' nostri giorni? Che cosa è la nuova scuola di pittura e di statuaria, se pure esiste una nuova scuola? Ce n'è una o cento? Se sono molte in quale punto s'accordano?

La letteratura, la poesia, l' arte drammatica, l'arte figurativa inclinano alla imitazione minuta ma ardita e, per così dire, anatomica della natura morale e della natura visibile. La mente dell'artista non abbraccia più le grandi scene della storia, i fatti complessi della vita umana, le ampie vedute del creato; ma si ferma ad una piccola parte della verità, studiandola, ricercandola senza scrupolo e senza rispetto nel fondo delle viscere.

L'arte s'è avviata anch'essa, alla sua maniera, nel cammino che ha fatto diventare grande la scienza: è diventata sperimentale. Col microscopio si vede bene, ma si vede in un campo ristretto. Cogliere l'indole effettiva, singolare delle cose e degli uomini, qui sta adesso il desiderio dell'arte. I paesisti, per esempio, vanno girando per le campagne e per i boschi. Tutti i giorni in certe date ore tornano poi nel sito prescelto a studiare, non solo il fondo, ma le figure e gli animali. L'*ambiente*, il *carattere*, ecco il busillis d'oggi.

E i pittori fanno presto, perchè la natura all'aria aperta non si atteggia come il modello nello studio; ma cancellano e tornano a cancellare, finchè, dopo avere sciupato il lavoro di trenta giorni, riescono in due ore a cogliere certi valori di toni, certi rapporti di tinte, certa apparenza di vita semplice e facile, che formano la disperazione e l'onore dei nuovi artefici. Nel vedere queste opere, alcuni, avvezzi alla pittura leccata, le dicono una sbozzatura, uno strapazzamento, e accusano l'artista di pretensiosa impazienza. Non sanno quanti vani tentativi, quante lunghe fatiche, quanto sudore costa quella lotta con la natura, la quale pare che si compiaccia nel velarsi, nel nascondersi, nello sfumarsi talvolta in un mistero impalpabile.

Spesso, combattendo, il pittore soccombe; ed allora tutti gli danno addosso e si fan beffe di lui. Non c'è pittore dei nuovi, che finisca sul vero neanche la terza parte dei venti quadri, che Massimo d'Azeglio terminava nel suo studio in un anno.

Nella scultura è lo stesso. Invece del Napoleone nudo, eroe, si fa un Napoleone malato, morente; invece del Beccaria, come quello dello scalone di Brera, in toga romana, si fa un Beccaria in veste da camera. A Cesare Balbo si met-

tono in mano gli occhiali, al Bodoni si mette in mano il cappello a cilindro. Leopardi si fa gobbo.

Noi non esaminiamo ora se si operi bene o se si operi male ; ne importa solo accennare a questo indirizzo dell'arte, la quale dappertutto s'affatica a cercare l'indole intima, la fibra nascosta delle cose e degli uomini, ed ha l'audacia di togliere ad essi ogni manto e ogni velo.

Un altro carattere dell'arte nuova, analogo al primo, ma più mite e si potrebbe dire più umano, è degno di essere considerato. Noi chiediamo licenza di mostrarlo con le parole che un imperatore di Roma, quello di cui la statua equestre si vede all'alto del Campidoglio, scriveva più di millesettecent'anni addietro. È una pagina ammirabile e singolare, massime per uno stoico.

Marc' Aurelio Antonino diceva dunque così:

« È degno di osservazione che anche quelle
« cose, le quali sono un mero accompagnamento
« necessario d'una operazione della natura, hanno
« un non so che di grazioso e di dilettevole. Per
« esempio, cocendosi il pane, si screpola in certi
« luoghi. Or bene, anche quelle così fatte scre-
« polature che stan là, per così dire, fuori del-
« l'intenzione del fornaio, hanno un certo garbo
« o muovono l'appetito in un certo modo lor

« proprio. Ancora i fichi, quando sono ben ma-
« turi, si aprono. E nelle ulive lasciate lunga
« pezza in sull'albèro, quello stesso essere già
« vicine a corrompersi aggiunge al frutto una
« certa bellezza particolare. E le spighe che si
« inchinano, e la guardatura del leone, e la
« schiuma che esce fuori di bocca al cinghiale,
« e molte altre cose, le quali, considerate da per
« sè, sono lontane da ogni bellezza, nondimeno
« perch'elle accompagnano necessariamente un'o-
« pera della natura, aggiungono a quella orna-
« mento e dilettano altrui. Di maniera che, chi
« avesse altezza d'ingegno e considerasse ad una
« ad una le cose che accadono nell'universo
« mondo, nessuna ne troverebbe per avventura
« anche di quelle che sono una conseguenza ne-
« cessaria delle altre, la quale non gli paresse
« farsi con una certa grazia. Costui vedrebbe la
« gola spalancata di una fiera viva con non meno
« piacere che quando gli scultori o pittori gliela
« fan vedere imitata; e nelle vecchierelle e nei
« vecchi scernerebbe un certo che di finito e di
« maturo non meno piacevole ai casti occhi di lui
« che la venustà dei fanciulli; e molte altre cose
« gl'incontrerebbe vedere, che non fan colpo in
« tutti, ma solamente in chi s'è addomesticato
« con la natura e con le opere di quella ».

Tenuto conto della differenza, che non può non correre tra un imperatore romano del secondo secolo dell'êra cristiana ed un artista de' nostri giorni, questa pagina de' *Ricordi* di Marco Aurelio dipinge al vivo una delle smanie dell'arte nuova. E non c'è nessuna probabilità che nella china dove s'è messa l'arte nuova si voglia fermare. Tale avviamento corrisponde a certe condizioni importantissime della nostra società: innanzi tutto è democratico; poi, non esigendo vastissime tele nè grossissimi marmi, si confà alle borse moderne ed alle pareti dei nostri quartierini; poi non richiede quella forte associazione, quell' amorevole fratellanza delle arti, che da molti anni s' è andata, forse irreparabilmente, perdendo; finalmente è conforme all' indole *individualizzatrice* delle scienze d'oggi, della filosofia razionale, delle lettere, della musica stessa.

Le arti al giorno d'oggi sono ancora titubanti, confuse, dominate dalle diverse tradizioni del passato, sottomesse alle bizzarrie individuali; tuttavia si può indovinare che, dopo una serie faticosa di novelle incertezze e di novelli tentativi, si troveranno, quando che sia, tutte insieme nell'accennato cammino. Non saranno forse quali ciascheduno di noi le vorrebbe. Noi, diventati

vecchioni, ci lamenteremo forse, imprecheremo forse contro esse, ricantando le glorie del buon tempo passato; ma l'arte, messa d'accordo col carattere delle altre culture e coi bisogni materiali della civiltà, avrà finalmente una lingua naturale ed intesa da tutti: avrà ciò che le manca da un pezzo, uno *stile*.

Però, aspettando un futuro lontano, che verrà o non verrà, ci conviene adesso guardare ai lineamenti molteplici, mutabili, fuggevoli del volto dell'arte nelle singole opere, negli artisti uno ad uno. Poi si caverà forse dalla varietà delle cose e delle osservazioni un giudizio totale, posto che da queste discipline sia dato cavare oggi un costrutto. Gli studii, che seguono, sono stati scritti, e forse vanissimamente, con il detto fine, scritti a lunghi intervalli, con l'animo ora lieto e ora triste, ora benevolo ed ora dispettoso, ma sempre col desiderio di scoprire il fondo del vero e con la voglia di dirlo schietto.

TRE MONUMENTI

I.

Il monumento a Camillo Cavour in Torino.

Dicembre, 1873.

Sebbene lo scultore per solito ci piaccia molto, questa sua grande opera non ci piace punto. A pezzi, come forma, è non ostante ammirabile: si giurerebbe a primo tratto che certe membra fossero modellate da un Greco, cert'altre da un Romano grecheggiante. L' antico *Gladiatore caduto* è fratello del *Diritto*, che sta nella facciata del monumento sotto il gruppo principale, e che, coperto il capo e il dorso da una pelle di belva, si puntella col braccio destro sul suolo, serra in atto d'ira il pugno sinistro e guarda con faccia piena di rabbia. Diritto violento, pre-

potente: diritto della forza, non solo incarnato, ma anche pensato alla maniera antica. E il *Dovere*, che si vede dall'altro lato sul massiccio basamento, chi dicesse che Fidia avrebbe potuto scolpirlo non direbbe una troppo grossa bestemmia. Sta seduto per terra, posandosi con il gomito destro sopra un dado, di cui le faccie vanno ornate di bassorilievi; l'altro braccio si adagia sul ginocchio della gamba rilevata: l'attitudine pare d'uno che quietamente riposi, il volto d'uomo melanconico e meditabondo, che guardi davanti a sè l'orizzonte lontano. Codesto *Dovere* non fa nulla: contempla, filosofeggia. Com'è modellato, così è inventato anch'esso al modo greco.

Oh l'ometto tondo, grassoccio, ma rapido, che si alzava sempre prima del sole, che lavorava sedici ore del giorno, che non apprezzava le astrazioni platoniche e le speculazioni poetiche, ha un così fatto *Dovere* pigro per simbolo, e per simbolo un *Diritto* collerico, egli che sorrideva sempre con quel suo bel sorriso sottile e profondo, scettico e bonario insieme, egli che non poteva valersi d'altre armi proprie che dell'arte fina del persuadere, e non digrignava i denti, e non mostrava i pugni, e sotto gli occhiali — purtroppo la statuaria non li sa riprodurre! — non guardava con occhio bieco e feroce? S'aggiunga che le due statue, stupendissime di forma, paiono, architettonicamente, le allegorie di due Fiumi, tanto riproducono di lontano il contorno tradizionale di questa vieta personificazione: il

rabbioso *Diritto* l'allegoria del Po, mettiamo, e il calmo *Dovere* quello della Dora. Poi sono piantate sulle basi a disagio; le ginocchia scappano fuori, e sembra quasi che le due figure raccolgano le membra per non precipitare giù in piazza.

Allo stesso livello, sui fianchi del monumento, stanno due gruppi ciascuno di tre figure, una donna metà nuda nel mezzo e due fanciulli tutti nudi ai lati. Ecco l'*Indipendenza*, scoperta dalle gambe in su e con l'elmo sul capo, la quale, rotte le catene, ne solleva in aria i frammenti, mentre con l'altro braccio stringe a sè un ragazzo timidino, macilento, coi capelli lunghi e liscii e certo biondi, che è il genietto della Venezia. Un po' in dietro sta il genietto di Roma, incoronato di foglie di quercia. Tiene ritti con la mano destra i fasci e la scure, che poggiano a terra; ha l'altra mano al fianco. Bella donna questa *Indipendenza;* e pianta bene le gambe; e s'agita con ardire robusto; ed è panneggiata sulle ginocchia con pieghe largamente gettate.

La *Politica* dell'altro gruppo non le somiglia. Porta una mano all'altezza del mento, in atto che vorrebbe significare una certa falsità interna, e mette l'altra mano sul ventre al genietto della Rivoluzione per trattenerlo, giacchè vorrebbe scappare; ma nello stesso tempo lo guarda con la coda dell' occhio, quasi sperando che pure riesca a fuggirle. Il genietto agita la fiaccola accesa, e fa per togliersi dal ventre la mano della *Politica*, che lo impaccia. Il secondo fanciullo adagia un bracio sulle ginocchia della

donna, dov'è spiegato un gran foglio pieno di scritture, e nasconde dietro la schiena una daga con l'impugnatura in forma di croce, sbirciando dal sotto in su.

Questa allegoria è molto acuta, ma, nel marmo, un po' intricata e meschina. Le pupille della *Politica*, profondamente segnate negli occhi e tanto torte che paiono losche, le armi occultate, la mano sull'addome del fanciullo, sono concettuzzi ingegnosetti, i quali contrastano con la destinazione e con le misure del monumento. Più semplice e quindi più efficace è l'idea del gruppo dell'*Indipendenza*; ma lo scultore non s'è contentato dei genietti di Venezia e di Roma, anzi ha voluto insistere su codesto fatto transitorio della schiavitù di due provincie italiane, le quali il Cavour s'apprestava a redimere, ponendo nel piedestallo centrale dall'una parte la Lupa allattante, dall'altra il Leone alato, appena sbozzati nel granito. In generale tanto la invenzione filosofica, quanto la composizione artistica paiono uscite con isforzo, con istento, goccia a goccia dal cervello dello statuario. Oh se tutto somigliasse al sodo del basamento inferiore, con quei semicerchi a' fianchi, dove sporgono, rallegrati di belle ghirlande, gli stemmi della famiglia dei Cavour, e con le maschie modanature in bronzo intagliate di spiccati fogliami! Ma sopra codesto fondamento ricco, elegante e severo, vedonsi pigiati i due gruppi e le due statue, che a mala pena ci hanno luogo; e tutta questa roba è piantata alla medesima altezza, sicchè le

linee del *Diritto* e del *Dovere* sdraiati, invece di comporre un armonico insieme con le linee delle altre sei figure ritte e sedute, producono un affastellamento discordante e sgarbato. Non basta: dietro alle statue ecco il secondo piedestallo ornato nelle smussature di quattro festoni pendenti, dove stanno certi emblemi goffi dei quattro portafogli, che il Cavour tenne durante il suo Ministero, e nella cimasa arricchito grettamente dei piccoli scudi delle città italiane, che contribuirono alla spesa dell'opera.

Su questo secondo piedestallo sorge il gruppo principale, il *Cavour* con l'*Italia*. Non ne vorremmo parlare. Camillo Cavour, involto dal collo ai piedi in un ampio manto, che non lascia indovinare sotto la gonfia massa le membra dell'uomo, tiene in mano un foglio di carta; l'Italia inginocchiata dinanzi a lui, sgangherata, contorta, ignuda spalle, seno e fianco, stringe di dietro con un braccio il suo Ministro, e, guardandolo supplichevole, piagnucolosa, gli porge una corona, sulla quale egli non si cura neanche di gettare uno sguardo. Via dal capo di quella cortigiana procace e svenevole il diadema di torri: non è regina. Non è madre una donna che, svestita, si prostra dinanzi al figliuolo. Povera Italia, senza pudore e senza dignità! Il Vela nel gruppo, che le signore lombarde regalarono all'imperatrice Eugenia, scolpì la *Francia* tutta panneggiata, la quale stende la mano all'*Italia* mezza ignuda, e ne fu giustamente ripreso; e pure le due nazioni stavano accosto

l'una all'altra in atto di amiche. E l'*Italia* del nuovo monumento, che Vittorio Emanuele, venendo dalla sua reggia di Roma, andò a inaugurare a Torino, pare compiacersi invece nell'attitudine abietta e nella nudità lasciva.

La nazione, se pure non è, deve credersi e mostrarsi ad ogni modo Minerva. Il peplo deve scenderle giù sino ai piedi; l'espressione dev'essere misurata e grave, e s'ella porge una corona deve porgerla dall'alto al basso come matrona, come dea che sa di concedere un premio, non dal basso in alto come schiava che implori per sè il guiderdone di un sorriso e di una carezza. E questo nuovo Cavour torinese non è un cittadino, è un Sultano. Il genio dell'uomo, le sue virtù, il bene ch'egli fece al suo paese, non lo pongono mai al di sopra della patria. Mettetelo, se volete, in cima ad una piramide più alta di quella di Cheope; circondatelo ai piedi dei più grandi uomini del suo tempo in atto di umiliazione; schierategli anche alla base, coperte il capo di cenere, le allegorie di tutte le scienze, di tutte le buone e belle qualità umane, che sono allegorie prive di effettiva sostanza; ma questa, che è patria nostra, questa Italia, che prima doveva sentire l'onesto decoro della sventura, ed ora deve avere la schietta maestà dalla novella fortuna, non gettatela, per Dio! alle ginocchia d'uomo mortale. Ella partorisce, ella nutrisce i suoi figli; e colui ch'è tanto fortunato da potere, mettiamo, toglierle i ceppi ed aprestarle un trono, adempiendo all'obbligo che il Fato gli

aveva imposto, non cessa di doverla tenere per madre e per nutrice. Veramente il malanno degli Italiani è l'avere poca coscienza dei diritti della nazione. Negl'Inglesi, per esempio, una buona parte della loro forza e attività e audacia viene da codesta sicura coscienza; ma noi non ci aspettavamo che il più grande scultore italiano nella più grande e solenne opera di scultura nostra moderna svelasse agli stranieri e mandasse ai posteri, cento volte peggio che non sieno in fatto, nel *Diritto* le nostre stizze, nel *Dovere* la nostra indolenza, nell'*Italia* le nostre impudiche miserie.

Anche per la composizione artistica il gruppo, di cui discorriamo, appare singolarmente infelice. Guardandolo di prospetto, l'insieme è chiuso a destra da una rigida linea retta verticale, a sinistra da una linea inclinata mollemente sinuosa. Di dietro la stessa sconcordanza è peggiorata da un confuso intrecciarsi di pieghe. Nell'uno dei fianchi la carta del Cavour, il ginocchio, il piede e la corona dell'Italia scappano fuori dal contorno qua e là con asprezza; nell'altro fianco le braccia della donna fanno quasi un cerchio da ballerina intorno alla pesante mole dell'uomo. E già in quest'opera la usata abilità dell'artista nell'aggruppare con grazia le membra gli ha fatto troppo spesso difetto. Persino il gruppo dell'*Indipendenza*, ammirabile per la modellatura dei nudi e delle pieghe, presenta nel braccio sinistro di lei e nel destro del genietto della Venezia uno scipito parallelismo, che si po-

trebbe paragonare in musica alla fiacchezza di una successione di quinte; poi il braccio sinistro del genietto di Roma con la mano fermata al fianco, e il suo braccio destro, e il braccio destro della donna girano in una linea continua, che al basso comincia curva e all'alto finisce retta. Cosucce insignificanti, di cui un critico a notarle si dovrebbe vergognare dove il concetto o vincesse o s'accordasse alla forma; ma qui che tutto sta nella forma, e in una forma di garbo classico, la bellezza elegantemente minuta ha un'importanza essenziale.

Il Cavour dunque è involto in un paludamento, che strascica giù sullo zoccolo del gruppo. Perchè? Perchè gli si è tolto il suo vestito moderno? Perchè s'è mandato al Limbo? Perchè non lo si è voluto in effigie com'egli era nella vita reale, mentre discorreva dalle Camere all'Italia, all'Europa, oppure mentre, camminando su e giù nel suo gabinetto o sedendo nella sua poltrona, meditava le immense ed argute cose della sua politica? Eccoci alla questione del pallio e della coda di rondine, ch'è uno dei più comuni discorsi nella critica d'arte. Già a Cornelio Tacito non garbavano le toghe romane. In quel dialogo sulla *Perduta eloquenza*, che pare scritto qua e là a' nostri giorni, esce: « Quanta grettezza crediamo noi avere arrecato all'eloquenza questo parlare ai giudici, quasi da motteggio, in queste nostre vesticciuole misere fasciati e ristretti! » Ma quando guardiamo le belle statue degli oratori romani, così acconciamente pan-

neggiate, così maschie e vive, noi non possiamo piegarci adesso all'opinione di Tacito. Or che cosa direbbe egli delle acconciature delle nostre signore, degli abiti e del cappello degli uomini? Certo, a noi sembra che il vestire non sia mai stato in nessuna età più nemico al bello, più pitoccamente prosaico. S'hanno dunque a fare le statue delle donne e degli uomini contemporanei col peplo, col pallio, con la toga, o piuttosto col vestito delle nostre sarte, col cappellino delle nostre crestaie, con la giubba, il panciotto, i calzoni, il soprabito e la tuba? Il discorso ci pare vano. Gli statuarii romani effigiavano i loro uomini grandi in quelle che a Tacito parevano *vesticciuole misere;* e noi non dovremmo figurare i nostri uomini grandi con i loro panni tali e quali in dosso? È un fato crudele, è una brutta sventura, ma insomma, non ci è verso, viviamo pure in questo secolo decimonono. Che il Clessinger abbia vestito il suo *Napoleone terzo* da conquistatore romano, e il Canova abbia svestito di ogni drappo il suo *Napoleone primo* s'intende, giacchè gl'Imperatori e i Re, come sfuggono alle comuni leggi sociali, così possono, in qualche caso, sfuggire alle ragionevoli norme dell'arte; e la tradizione scusa il Canova ed il Clessinger, poichè i Romani stessi per adulare i regnanti e spesso i loro congiunti e favoriti trasmutavano il ritratto nel simulacro di un Dio.

Ma se c'è uomo, il quale non sia mai uscito dalle consuete leggi sociali, non abbia mai tentato di sovrapporsi alla nazione e al suo secolo,

nè voluto atteggiarsi mai da redentore; se c'è uomo che nella gloria sia rimasto semplice e borghese, è il conte Camillo Benso di Cavour. Piuttosto noi capiremmo che il colonnello Bismarck, il quale ha creato una Germania contro il volere della Germania, fosse avvolto in un lenzuolo e avesse a' piedi la figura allegorica del suo paese; ma chiedete un po'alla Germania se vorrebbe tollerare, all'Imperatore se vorrebbe permettere e ad uno scultore tedesco se vorrebbe pensare una cosa tanto contraria ad ogni convenienza di politica, di arte, anzi di creanza. Il fatto è che di codesto Cavour di marmo i nostri nipoti non potranno dire: Ecco l'uomo che, compreso da un Re, secondato dalla nazione, ha cacciato via d'Italia gli stranieri, preparandola a diventare regina in Roma: aveva quell'aspetto, quel fare, che corrispondono alla sua vita laboriosa e modesta, la quale noi leggiamo nei libri, ed agli atti della sua politica liberale, ingegnosa, animosa, che la storia ci spiega, e di cui la nostra bella patria è monumento immortale. — Cavour col lenzuolo, che s'usa mettere nell'inferno a Virgilio! Lo stesso suo volto, mascherato in quella gonfia rettorica di panneggiamenti, muta carattere: non c'è più l'espressione; le fattezze svaniscono. Dov'è il Cavour per noi che lo abbiamo conosciuto? Dove sarà la memoria, non diciamo reale, ma morale e intellettuale del Cavour per i nostri figliuoli? La natura produce le sue opere in un insieme, di cui le parti sono strettissimamente annodate. Il sorriso del

Cavour è immedesimato alla sua anima profonda; ma il suo sorriso non è più il suo senza il suo modo di muoversi e di vestirsi. L'arte non può scindere queste cose senza cadere nell'artificio vano e scolastico. Meglio una epigrafe sopra un obelisco che una immagine falsa.

Ma, dicono, la dignità monumentale, la severità dello stile come mai accordarle al vestimento moderno? Innanzi tutto, codeste severità e dignità sono relative. Chi vi dice che il tempo nostro le richieda nel grado e nella forma che voi volete? Poi non è raro che l'avvedutezza di certi artefici d'oggi sappia vincere le difficoltà degli abiti più gretti e sgarbati; e ci corrono alla memoria alcune figure del Vela, del Rivalta, di altri parecchi. Ma, senza uscire da Torino, guardate al *Cassinis* del Tabacchi, e notate come quella toga, che ai nostri avvocati dà tanta noia e sembra tanto ridicola, gli scende naturalmente giù dalle spalle, e come tutta la figura pare concentrata nell'arringare. Vedete le figure dei quattro soldati nel monumento a Re Carlo Alberto, i quali sono nè più nè meno che l'artigliere, il bersagliere, il lanciere e il granatiere del vecchio Piemonte; e a guardarli ci si sente l'animo pieno di ricordanze miste di tristezza, di gratitudine, di gioia. Gran peccato che la figura equestre miserissima, la cattiva collocazione delle gentili figure allegoriche, e l'insieme del monumento sparpagliato e rigido non corrispondano alla maschia bellezza dei quattro cari soldati!

E pensare che il Duprè avrebbe potuto darci

un Cavour vivo e schietto, egli che sa piegare, volendo, il suo stile all'ingenua natura. Ha cominciato, chi non lo sa? coll'essere realista. Figliuolo di un intagliatore sanese, s'avviò, come i vecchi artisti toscani, alle cime dell'arte per i viottoli dell'industria, allo scarpello del marmo con la sgorbia del legno. Uscito dalla botteguccia del padre entrò in quella di un altro intagliatore, il Sani; e intanto l'artista sbocciava nell'artiere. Sei giorni della settimana erano dati al lavoro manuale, ma i dì di festa che baldoria! Il giovinotto correva nelle gallerie, nelle chiese: gozzovigliava nell'arte; il Ghiberti, il Donatello, Michelangelo, le statue greche, il Robbia, il Cellini e tutti gli altri gli danzavano in testa; tornava a casa, senza essersi rammentato di bere e di mangiare, ubbriaco. Principiò a modellare sul naturale, e poichè non aveva quattrini da pagare modelli, scongiurava i compagni di bottega che gli stessero fermi dinanzi. Quando i garzoni non avevano tempo o non avevano voglia, egli si metteva di contro ad uno specchietto, e copiava in creta la sua propria faccia; poi, per istudiare la forma delle mani, guardava le sue proprie mani e le rifaceva. Non potendosi più tenere serrato nelle botteghe di legnaiuolo, entrò per un po'di tempo nello studio di uno scultore oscuro, il Magi, dove imparò l'industria del lavorare il marmo. Avrebbe voluto diventare discepolo del Bartolini. Pigliò una figuretta di legno, che aveva intagliata, e bussò all'uscio del grand'uomo bisbetico. Gli mostrò il suo lavoro,

e gli disse: — Maestro, mi prenda per isbozzatore, per puntatore, per quel che vuole; ma mi lasci entrare nel suo studio. — Il Bartolini guardò la figuretta, la lodò e rispose: Figliuol mio, ho troppi scolari e troppi lavoratori, non ti posso pigliare. Vattene con Dio: il tuo ingegno, se dovrà fruttare, frutterà senza cultura. — Il giovine non si scoraggì; respinto dal maggior maestro s'indirizzò umile agli altri, ma, chi bruscamente, chi con melate parole, lo rimandarono tutti.

Il Duprè dunque, non si potendo acconciare in nessuno studio da scultore, tolse a pigione una stanzuccia a San Simone, vi portò il suo banco da falegname, i suoi ferri da intagliatore, e anche della creta. Cominciò l'*Abele*. Viveva intanto in grande povertà. La maggior parte della giornata lavorava nel suo mestiere per sostentare la moglie e i figliuoletti, poichè s'era ammogliato assai giovine. Il tempo che gli avanzava era dato all'arte. Aveva fatto un bucherello all'uscio per vedere chi picchiasse. Uno solo poteva entrare: Beppe Sabatelli, che, già malato, si fermava una mezz'oretta sul banco del povero legnaiuolo a riprender lena prima di continuare la via sino alla chiesa di San Firenze, dove stava dipingendo la cupola. L'artiere aveva quasi venticinque anni, quando, per virtù della sua volontà pertinace e del suo istinto, quasi inconscio dell'arte, il modello dell'*Abele* fu compiuto. Il Bartolini, pregato di entrare nella misera stanzuccia, restò stupito dinanzi alla nuova figura;

poi disse al giovine: — Tanto più io ti lodo, perchè non sei scolaro di nessuno. — Il modello, esposto alla pubblica mostra dell'Accademia l'anno 1842, diventò subito cagione di accanitissime dispute. L'invidia, ingegnosa, aveva trovato e diffuso il dubbio, che la figura fosse formata in gesso sul vivo; e la diceria tornò fuori alla prima Esposizione universale di Parigi, dove, senza il Calamatta, il Giurì non avrebbe forse dato al Duprè per l'*Abele* la medaglia d'oro. Ma non è vero che nel 1842 il Duprè, come alcuni hanno stampato, rimodellasse, per saggio della propria valentìa, sotto gli occhi de'maligni un braccio dell'*Abele* colossale e bellissimo: egli anzi, sicuro di sè, aspettava che la giustizia gli venisse dagli animi imparziali e dalle menti riposate. Beppe Sabatelli giurava intanto che aveva visto egli stesso tirare innanzi nella creta dì per dì la figura. Il vero è che un professore, il quale aveva in quei giorni fama di egregio statuario, fece al Duprè una strana proposta: gli propose che, chiusi entrambi in una stanza, dovessero modellare dal naturale in un dì un braccio od una gamba; chi avesse fatto meglio avrebbe avuto dall'altro cinque scudi. Il Duprè mandò allora a rispondere: maravigliarsi che un professore chiarissimo si voglia misurare con un giovine ignoto; rifiutare non per timore, ma per rispetto; dargli invece dieci anni di tempo per fare dieci statue; deciderebbe la fama. Il professore non si diede per vinto; ma, dopo il *Caino*, si ficcò in testa di fare un Adamo ed un'Eva che uccidessero i

figliuoli dell'emulo. Tenne la creta in piedi due anni; poi, disperato di sè, la gettò a terra, e dimenticò la scommessa.

Sogliono i critici d'arte dividere la vita degli artisti in periodi o maniere, come si dividono i libri in capitoli. La prima maniera del Duprè piglia dal 1842 al 1852, dall'*Abele* al macilento *Sant'Antonino*, che sta in una delle nicchie esterne degli Uffizi; la seconda maniera viene dal 1854 sino ad oggi, dal magnifico *Piede della tazza*, il capolavoro dell'artista sanese, fino a codesto disgraziato monumento al Cavour: trent'anni di fecondo lavoro. I due periodi sono divisi da un anno, nel quale il Duprè, ammalatosi forte, lasciò in disparte gli scarpelli, e andò a respirare l'aria marina sotto il gaio cielo di Napoli, dove con la sanità del corpo ripigliò novella vigorìa d'ingegno.

Dopo l'*Abele* venne il *Caino*, il quale fece dire a Giuseppe Giusti in una lettera la sua solita frase: *tutte le ciambelle non riescono col buco;* e con l'*Abele* nacque una *Beatrice* piccola, e con il *Caino* un piccolo *Dante*. Nel poeta e nella sua donna, cosette graziose, è più la influenza dei vecchi Toscani che non quella del vero; ma meglio del *Caino*, dove l'atto violento non lasciava imitare con pace il naturale, meglio dello stesso *Abele*, che è diventato troppo famoso, ritrae fedelmente la verità il *Giotto* degli Uffizi con le sue gambe aperte, piantato a terra solido, vestito del lucco, che gli cade giù dritto dalle spalle, la testa chiusa nel cappuccio, il dito pol-

lice di una mano aggrappato alla cintura, la quale neppure gli stringe aggiustatamente le pieghe del farsetto: figura del Medio Evo, maschia e rozza, con le spalle larghe, la testa bernoccoluta, le mani callose. Non è il Giotto che ci si figura dipingere le Madonne e gli Angioletti; è piuttosto il pittore dell'uomo che si tura il naso per non sentire il puzzo delle piaghe di Giobbe, dell'uomo che sputa in mare, dell'altro che fa peggio. Non è il Giotto, che Papi e Principi s'invidiavano l'uno all'altro; è piuttosto il contadino rifatto, che Cimabue trovò in un campo a pascolare la greggia, mentre disegnava una pecora — la gloriosa pecora, che non rifiniscono di mostrarci in marmo ed in tela. Il Duprè veramente non poteva fare Giotto tanto laido quanto narra il Boccaccio, che dice come in nessuna cosa fosse più bello di messer Forese da Rabatta, il quale fu un miracolo di bruttezza, nè quanto dice Benedetto da Imola in quella sua storiella sui figliuoli del pittore, così sconci che Dante se ne meravigliò, dicendo: — Tu che col tuo pennello fai sì divine figure, come mai le produci tanto brutte in natura? — Dante aveva, pare, pochissima creanza; ma Giotto, se il caso è vero, scoccò la briosa risposta, che il colto lettore conosce. Insomma il Duprè, senza cadere nel deforme o nel comico, era, col *Giotto*, andato innanzi al Bartolini nella via del vero, poichè aveva guardato il vero con occhio più libero da vecchie consuetudini estetiche. Il Bartolini, ingegno nuovo, che diceva di amare nell' arte i

gobbi quanto i ritti, nel fatto poi subiva un resto di influenza classica canoviana; e accadeva in lui ciò che accade in tutti gli artisti, i quali si sciolgono dalle pastoie del proprio tempo, che, a parole, corrono all'eccesso della riforma, e nell'atto non possono toccarne il segno.

Dopo il *Giotto*, opera d'uomo libero e robusto, dopo un bel *Putto dormente*, che furono scolpiti l'anno 1844, entrò nel giovine artista un certo sentimento mistico cristiano, che lo infiacchì, sviandolo dall'amore della effettiva natura. La prima statua in cui questa influenza sdolcinata e cachettica può venire notata, è il *Pio II*, mediocrissima cosa; poi viene una *Innocenza*, poi una *Purità*, fanciulle carine, ma d'una maniera svenevole e malaticcia. Oltre a ciò, in quel tempo lo statuario tornava volentieri all'arte figurativa ornamentale, intagliando un *Cofano*, modellando il *Piede* di una tavola, scolpendo un *Petrarchino* piccino ed una *Laura* piccina, da fare riscontro al *Dantino* ed alla *Beatrice*; ma nel 1852, prima di ammalarsi, compiè il *Sant'Antonino* degli Uffizi, buona statua, ben panneggiata, tutta cattolica.

A Napoli si trasformò. Il Museo Borbonico, Pompei, lo fecero entrare nell'ambiente della grand'arte antica. Si fece vivo in lui il sentimento del classicismo, del quale prima non era nella sua mente se non qualche traccia scolastica e sbiadita; e a un tratto, senza distruggerli, questo sentimento soverchiò tutti gli altri caratteri della scultura del Duprè. Il Duprè ri-

maneva rispettoso della natura, la consultava tuttavia; ma alla goffezza semplice di *Giotto* preferiva oramai *Saffo*, che seduta con una gamba sull'altra, in atto di languore pensoso, mostra volentieri le sue belle membra tornite; preferiva la *Danzatrice*, che, stanca, si lascia cadere sopra un sedile, nudo il corpo eccetto le gambe, con le braccia rilassate che poggiano sulle ginocchia e il capo piegato all'indietro, spirante ebbrezza e voluttà, e la bocca soavemente socchiusa, umida forse del liquore che si vede scorrere dalla coppa arrovesciata per terra, e gli occhi languidamente desiosi, e il seno tondeggiante. Allora fu che il Duprè fece un *Amorino in agguato*, e ritrasse una cara bambinetta morta del Gualterio, e scolpì il *Bacchino* della crittogama, che incrocicchia le mani sollevandole all' altezza della fronte, incoronato di foglie senza uva, e premente col piede un monticello di aridi grappoli, magretto di corpo, affilato, disperato di una disperazione sincera e pure graziosa e leggermente comica.

Ma questa seconda maniera classica il Duprè inaugurò con una opera ammirabile di pensiero e di forma, una opera che, sebbene risalga al 1854 e non sia mai uscita dalla sua forma di gesso per trasformarsi in bronzo od in marmo, è, al nostro parere, la più bella fra le molte e colossali e pompose dello scultore toscano. Il Granduca aveva una vasca o tazza immensa di porfido, che, tolta da Roma imperiale all'Egitto, fu poi da papa Clemente VII regalata ai Medici.

Lo scultore venne incaricato di farne il piede. Tornava allora allora da Napoli e da Roma; s'era inviscerata la semplicità lampante dell'arte antica: immaginò un sostegno cilindrico, ed in alto rilievo gli mise in giro ordinatamente la storia della tazza così: l'*Egitto*, che la fece, con il genio della geometria; *Roma pagana*, che la rapì, con il genio della conquista; *Roma papale*, che la donò, con il genio della Chiesa; e finalmente l'*Etruria*, che ne voleva fare una opera bella, con il genio delle arti. Ecco pensiero naturale, e che parrebbe spedito, così nasce dai fatti logico e necessario; ma gli artisti sanno purtroppo che le cose limpide sono le più difficili a rinvenire e ad attuare. Nè il concetto era soltanto ragionevole, che sarebbe stato poco, ma era artistico, poichè alle quattro figure grandi consentiva di alternare quattro figure piccole di fanciulli, al nudo i panneggiamenti, con varietà di movenze, di espressioni, di panni, di tipi. Vedi l'*Egitto* figurato in una donna di aspetto africano, che si sorregge con la destra il capo in atto di profonda tristezza, mentre con l'altra tiene la mano del genio, in cui il dolore non ispegne la vivacità giovanile. Egli ha in mano un compasso spezzato, per dinotare il presente stato dell'Egitto, chè ove manca misura è barbarie; a'suoi piedi sta il sacro serpe, attortigliato ad un tronco di palma. Accanto è *Roma imperiale:* matrona di maschie forme, di severa bellezza, che sino dalle larghe pieghe spira la forza. Le sta d'appresso il genio della conquista, impugnante una lancia ed una fiac-

cola accesa, che scuote in aria; cammina veloce; potrebbe volare con le sue ali di uccel di rapina.

Placida e serena viene poi *Roma papale.* È la figura di un uomo giovine, delicato, umile, coperto del manto sacro in pieghe dritte e simmetriche; porta un gran libro e sul capo la tiara. Il genio clericale, con i capelli tagliati alla fratesca, vestito di un lungo camice, si preme una mano sul petto in atto di contrizione. — Ultima ecco l'*Etruria*: nobile donna, dignitosa e benigna nell'aspetto; sulla testa ha la corona, nelle mani lo scettro ed una piccola Minerva. Il genio delle arti liberali è fanciullo grazioso; tiene la sinistra al fianco non senza un po'di baldanza; nella destra stringe dei ramoscelli di lauro; ai piedi gli stanno differenti emblemi delle arti e l'ulivo di pace.

D'allora in poi il Duprè restò classico; ma come nella prima maniera fece entrare per entro al realismo un certo spirito di cattolicità artistica, così lo fece entrare in questa seconda, affaticandosi nel cristianizzare il paganesimo. S' indovina lo sforzo del conciliare due sentimenti, che la semplicità dei primi Cristiani seppe mettere insieme, ma che il seguente sviluppo dell' arte ha scissi in lungo contrasto. Il Cristo morto della *Pietà*, poggiato sul ginocchio della Madre, è, non si sa perchè, quasi pagano; la Madonna angosciata, con le braccia aperte, guardante il Figliuolo in atto di ardentissimo amore, è secentisticamente cattolica: e il gruppo intiero palesa questa stentata discordanza, che, almeno agli

occhi nostri, gli toglie ogni sincera vigorìa di espressione. Lo stesso artifizio sta nel *Cristo risorto*, negli *Angioli* scolpiti dal Duprè, nella *Madonna* per Santa Croce; ma quasi scompare nel *Bassorilievo* di quella facciata, dove lo stile ritorna pressochè da per tutto naturalmente classico, e le migliori figure sono quelle per l'appunto in cui il classicismo piglia senza impacci forma tutta sua propria.

Nel monumento *Ferrari-Corbelli*, posto in una delle cappelle di San Lorenzo, dall'una parte del sarcofago sta la *Pudicizia*, che si copre il seno con la mano sinistra, alzando le spalle nude; dall'altra parte la *Carità*, che porge una scodella ad un putto: seducentissime donne. Sopra il sarcofago la signora, a cui il monumento è sacrato, vestita di un lunghissimo manto, si slancia a volo, portata su da un Angelo, che la stringe al fianco e, contemplandola teneramente, le mostra con la mano la via del Cielo. Tutte le figure sono bellissime, eccetto l'Angelo, che lo scultore, in grazia del suo cattolicesmo estetico, fece impacciato, sdolcinato e antipatico. Anche l'architettura, con quel cortinaggio di marmo e quei putti sull'alto dell'arco, imitante male i bei monumenti del Quattrocento, è riescita esile e fiacca.

Più forte composizione, più virile e più nuovo concetto è quello di un monumento, che il Duprè pose non è molto nel Cimitero di Verona. Era rimasta una unica sorella di sei o sette fratelli, morti tutti giovani, tutti di una stessa malattia;

e questa signora, avanzo di tanti lutti, volle porre una memoria alla famiglia infelice. Il bassorilievo di bronzo figura la strage di quei poveretti, tutti in terra ignudi, uccisi dall'Angelo della morte, che li guarda dall'alto. Sul piedistallo ecco l'ultima sorella, prostrata, accasciata ai piedi ancora dell'Angelo crudele, il quale siede triste, affaticato, lasciando cadere al suolo la punta della spada, che stringe tuttavia nella destra. È incoronato di papaveri, ed il suo volto esprime una certa arcana durezza, melanconica e grave. La forma di questo monumento, così spietatamente, ma così nuovamente pensato, ha qualche asprezza di linee, ma ha pure l'impronta di un potentissimo stile.

Mentre lo scultore pensava ed eseguiva alcune di queste ultime opere, egli andava già lambiccandosi il cervello intorno al monumento al Cavour, il quale, oltre ai notati malanni, ha pure, se non ci inganniamo, questo essenzialissimo, che manca appunto di stile. Stile? Bisogna intenderci. Noi vorremmo definirlo imitando la formula famosa del Gioberti: l'ente crea le esistenze. Vorremmo dire: *il pensiero crea la forma.* Per noi lo stile sta nel termine di mezzo, nell'atto creativo. Lo stile dunque viene dal modo con cui il concetto s'incarna in realtà: è mezzo anima e mezzo corpo. Un bel concetto in una forma, che sia bella in sè, può riescire senza stile, quando la rispondenza dell'oggetto visibile con l'idea non sia intima, viscerale; e una cosa non bella può all'incontro aver stile. Dove c'è

stile c'è vita, c'è originalità, perchè c'è l'anima dell'artista; c' è verità, perchè c' è la evidenza dell'espressione.

Applicando la nostra formula, si vede che il monumento al Cavour, se la definizione non è falsa e se le nostre censure non sono soverchie, non può avere stile. Il Duprè nel pensarlo non è andato diritto. Ha avuto in testa le idee a spizzico, e, badando all'apparenza di uno stile vanamente monumentale, ha perduto la sostanza delle cose. Non ha sentito nel profondo dell'anima il suo bellissimo tèma. Ha fatto come un poeta, che scriva a rime obbligate, cercando un pensieruzzo ad ogni verso, ed un legame ad ogni pensieruzzo. La poesia, che n'esce, può parere ingegnosetta, può avere qualche verso eccellente di sonorità, ma nell'insieme deve essere senza grandezza e senza un proprio carattere. Ci rammentiamo una figuretta carina del Duprè: una *Flora* tutta inghirlandata di rose, che un putto nudo, monello impertinente, si diletta a sfogliare; e la bella donna ne soffre, e langue come se la perdita di ogni corolla le scemasse un tanto di vita. L'arte oggi somiglia per certi scapigliati al ragazzetto cattivo; ma per contrario l'arte nel monumento al Cavour resta soffocata dai fiori della rettorica artistica.

Il Duprè, non avendo dunque nell'opera di Torino uno stile che scaturisse a dirittura dal fondo dei concetti, doveva cercarlo di qua e di là con fatica. Non ha imitato dagli altri; ma, essendo ricchissimo di un bel passato, ha imitato sè

stesso. Il Genio della Rivoluzione è quasi identico nella mossa e nel tipo a quello che nel Piede della Tazza figura il Genio di Roma pagana; il Genio di Roma nel gruppo dell'*Indipendenza* è simile in tutto a quello dell' Etruria, del quale abbiamo parlato; e nel gruppo principale del Cavour con l'Italia, dove sbuca un certo mistico cattolicesimo, si scorge uno sbiadito riverbero dell'Angelo nel monumento alla Ferrari-Corbelli. Insomma, tolti giù dai loro piedistalli, portati in una galleria, sbattezzati, ribattezzati con altri nomi, il *Diritto*, il *Dovere*, la donna dell'*Indipendenza*, potrebbero diventare stupendi esempii del modellare classico; ma lì a quel posto, con i loro titoli, anche queste, che sono le più belle figure dell'opera, diventano freddamente e insulsamente accademiche. Non bastano certo a fare che si perdoni il disgraziato insieme architettonico, lo stentato gruppo della *Politica*, e quelle due figure del Cavour e dell'Italia, che sono una vergogna dell'Italia e dello scultore.

II.

Il monumento a Daniele Manin in Venezia.

Giugno 1875.

Il Borro non è più giovine; ma la sua fama volava poco fuori di Venezia prima che il monumento a Daniele Manin, scoperto con tanto entusiasmo d' Italiani e stranieri, lo mostrasse uno di quegli artefici, in cui gli eccessi, gli errori medesimi hanno qualcosa di singolare e di maschio. Non è punto strano che un nome corra più rapido per le bocche della gente, quando, a condimento della sostanza solida dell'arte, ci sia di pepe e di zafferano un pizzico più del bisogno. Pare che le cose perfette abbiano quasi del tondo e dell'untuoso: non si sa da che parte pigliarle: si apprezzano, si lodano e si dimenticano; mentre un difetto è come il manico, col quale la bellezza stessa si afferra più facilmente. Le statue

del Bernini, stupende ad ogni modo, si ammirano forse perchè i loro muscoli sono troppo gonfii, i loro panni troppo svolazzanti e le loro movenze troppo sgangherate; alle statue del Donatello ci si sente forse inclinati in grazia della loro secchezza, a quelle del Canova in grazia forse della loro mellifluità, e a quelle di alcuni realisti d' oggi in grazia forse delle rughe e delle grinze, che si contano sulla loro epidermide. Volevamo aggiungere il fortunato difetto dei Greci, e non sappiamo trovarlo. Ma insomma, salvo questa benedetta arte greca, la quale, mentre noi si afferma pedantescamente che il bello non è assoluto, mentre noi si grida cinicamente che non vi è nulla di eterno sulla terra mortale, ci smentisce col suo sereno sorriso da Dea, l'arte ha nello stesso suo squilibrio una cagione di forza e di novità.

Poche opere infatti sono, tanto nell' insieme quanto nelle parti, così squilibrate come il monumento al Manin, e pochi tra i monumenti alzati in Italia negli ultimi anni sembrano più efficaci di questo. Però, se è vero, come crediamo, che l'arte vada giudicata più nelle impressioni da essa destate, che non nei canoni ai quali si assoggetta, il lavoro dello scultore veneziano è certamente assai bello.

Lo stile della *statua* e del *Leone* non ha che vedere con lo stile dell' architettura: quello è largo, in qualche parte pesante ed esagerato, ma sempre ardito; questo è smilzo, tagliente, pitocco, pauroso. Tre gradini bassi, di pianta

quadrata, salgono ad uno stretto ripiano, dal cui centro si alza il piedistallo, tanto angusto che la figura del Manin appena appena vi sta coi piedi. Sul ripiano poi il *Leone* non capisce neanche materialmente, poichè, ad acconciarvelo, dovettero limargli un pezzo di costato, che entra nello zoccolo, ed un pezzo di zampa, che entra nello spigolo del gradino. Quattro dadi ai quattro canti portano delle bombe, che paiono pallottoline messe lì a caso. L' architettura insomma, fatica da scolaretto, ha del puerile, mentre la scultura è vera opera d'un maestro, che non dubita della propria forza e che, rialzando le maniche della camicia, mostra al popolo i proprii bicipiti. Questo accapigliarsi delle arti sorelle, l'una magra stecchita, immagine della serva cenciosa, l'altra bella e tronfia, che mette il piede superbamente sul collo della povera Cenerentola; questo soverchiare, così nell'arte come nelle dimensioni, dello scarpello sul compasso contribuisce, per cagione dei contrasti, a far parere grandiosa la figura del *Manin* e imponente quella del *Leone*.

Questa e quella per altro vogliono essere guardate di faccia. Nella lunga quistione, vana tra le più vane, ch'ebbero insieme, circa alla preminenza della scultura sulla pittura o di questa su quella, il Vasari, il Bronzino, maestro Tasso, Iacopo da Pontormo, Francesco da San Gallo, il Tribolo, Benvenuto Cellini, e che Michelangelo non riescì a quietare, i partigiani della statuaria mettevano in evidenza tra le altre virtù

e difficoltà di quest'arte la bellezza, che la statua deve avere dinanzi, ai fianchi, di dietro, tutto in giro, mentre la pittura non mostra che un solo prospetto. E il bizzarro spirito del Cellini diceva in prosa che *la scultura è sette volte maggiore dell'altra, perchè una statua deve avere otto vedute*; e ne' versi di certi suoi goffi sonetti con la coda, affermava che:

> Ha solo una veduta la pittura;
> L'altra è soggetta a più di mille parte.

Questa avvertenza è lasciata spesso indietro dagli scultori d'oggi, ai quali, anche se il monumento è isolato e si deve vedere da tutti i lati, non importa d'altro che di accomodarne artisticamente la facciata. Ma bisogna pur confessare che il vestire odierno riesce certo assai meno scultoresco delle nudità e dei paludamenti antichi, delle armature, dei farsetti e delle zimarre di alcuni secoli addietro, persino dei fronzoli e delle parrucche barocche, persino degli ampii tabarri con dieci baveri, che portavano i nostri bisnonni. Veramente il trascurare i fianchi e la parte posteriore delle statue, massime di quelle che sono il ritratto di un uomo, viene oggi da un desiderio rispettabilissimo, quello della naturalezza. Gli artifizii, con i quali gli scultori accademici si studiarono per molti anni di dare un poco di varietà e un po' di grazia al dorso del vestimento moderno, sono venuti a noia; sicchè molti tra i migliori artefici si vergognano oramai di ricorrervi. Mantelli che cascano giù

da una spalla e di cui le pieghe corrono diagonalmente; mano posta dietro la schiena, con la penna d'oca tra le dita od un rotolo di fogli; colonna tronca o mucchio di libri, cui la figura s'appoggia e dove il panno dei pastrani spezza con garbo la rigidezza delle sue linee, e simili altri sotterfugi. Il Vela ha sdegnato quasi sempre d'invocarne l'aiuto, ma, non ostante la sua sovrana abilità di forma, spesso è cascato nella durezza monotona e disamabile; e il Tabacchi vi è cascato nel suo *Cavour* di Milano, e il Magni non solo nel *Rossini*, che col cappello a cilindro saluta la gente nell'atrio della *Scala*, ma ben anche in quel *Leonardo da Vinci*, il quale portava da vivo e da vecchio abiti, che i cortigiani del Re di Francia imitavano, certo più pittoreschi dei figurini, che noi copiamo adesso dai sartori francesi.

Si ha un bel dire che il genio dell'artefice deve trovare fra il naturale ed il bello quel termine di mezzo, in cui bellezza e natura si uniscono intimamente per creare l'opera d'arte perfetta. Questo termine di mezzo esiste, crediamo, sempre; ma spesso accade che sia quasi un punto matematico, il quale può essere toccato difficilmente dalla punta sottilissima della penna, con molto maggiore difficoltà da quella meno acuta del pennello, e con difficoltà poi somma, spesso anzi insuperabile, da quella grossa dello scarpello. I raggi dell'ideale e del vero non basta che si tocchino nel cervello del poeta o dell'artista, bisogna che, rimbalzando con due angoli

di riflessione reciproci, s'uniscano in un raggio unico di luce terrestre e celeste commista insieme. Questo nuovo raggio rimbalzato è l'anima vivificatrice dell'arte.

Fuori di immagine, ci sono delle condizioni piccole e materiali, che avversano in certi secoli così tenacemente la immaginazione dell'artefice da rendergliela spesso e senza sua colpa impotente. Il sarto darebbe noia oggi anche a Fidia. E s'avverta come il vestito, oltre all'essere brutto per sè, rende anche brutto il portamento del corpo; poichè le membra involontariamente s'accordano nelle loro movenze al carattere gretto e uggioso degli abiti, il quale carattere alla sua volta s'accorda con infiniti altri piccoli caratteri sociali, che hanno tutti la loro influenza sull'andare e sullo stare della persona. La donna in questo è assai più fortunata. Ora stringe ed ora allarga il tondo delle gonne, ora scema ed ora cresce la lunghezza del busto, ora assottiglia ed ora amplifica certe parti del corpo, ma è sempre arricchita più o meno di pieghe, e, mutando quasi impercettibilmente nel camminare, nell'atteggiarsi e nel gestire col mutar della voga, si intona sempre con grazia alle sue acconciature. Questa scienza dell'armonia e della gentilezza, così negli affetti come nelle creste, è virtù della donna, mentre è vizio dei grand'uomini l'avere quasi sempre un aspetto sgarbato ed un fare trasandato. Ma pur troppo i monumenti si fanno ai grand'uomini.

Al Balzico toccò una rara fortuna. Ebbe a mo-

dello per il suo bel monumento di Torino la snella figura di Massimo d'Azeglio, il quale sino all'ultimo serbò la sua eleganza cavalleresca, e lasciava trasparire al di fuori con ischiettissima semplicità un non so che di poeta, di artista e insieme di diplomatico e di militare. Ma al Borro invece era dato per modello un uomo, che al di fuori non mostrava niente di notevole: un poco tozzo e tardo, con gli occhiali sul naso e, come accade nei miopi, di gesto contenuto e di espressione fredda. Vestiva da persona affacendata e grave, senza pretensioni, e neanche con troppa trascuratezza, che sarebbe stato un beneficio per l'arte. Si poteva forse con la sciarpa del Presidente di Governo, messa a tracolla e annodata sul fianco, distrarre dalla uniformità del vestito l'occhio di chi guarda la figura al di dietro; e il Borro ve l'ha messa, ma sotto all'ampio pastrano, che, sbottonato, la lascia vedere intorno al soprabito solamente sul petto. Forse è sembrato al Borro che il porre la fascia troppo in evidenza scemasse qualcosa alla dignità della figura, o forse egli non voleva rinunciare alla massa di quel suo pastrano gonfio, in grazia del quale da uno dei punti di veduta la statua apparisce di contorno veramente grandioso.

De' punti di veduta questo monumento n' ha cinque, tre meno di quelli che voleva il Cellini. La piazzetta, in cui, dopo infinitissimi discorsi, hanno voluto mettere la statua di Daniele Manin, è assai piccola. Il Dittatore guarda la sua propria casa, che sta di là da un canale ed ha due

ponti ai lati, quello di *San Paternian* e quello della *Cortesia*; a destra c'è una palazzina nuova in cui la *Ca' d'Oro* pare ridotta a gabbietta da uccelli; di dietro si vedono finora i resti dell'abside di una vecchia chiesa posta fra la *Salizzada* ed il *Rio terrà;* a sinistra sbocca una viuzza strettissima e buia, la *Calle della Vida.* Le tre vie ed i due ponti danno le cinque vedute, poichè nel resto dello spazio la troppo corta distanza toglie ogni buona apparenza di prospettiva.

Il bel sito per vedere la *statua* ed il *Leone* è il *Ponte della Cortesia. Daniele Manin* si presenta assai bene: pianta fermo e vigoroso; tiene la mano destra nella bottonatura del soprabito; con l'altra mano stringe un foglio dove si legge la data del 22 *marzo;* ha il capo scoperto, i capelli arruffati e nel volto una espressione nobilmente severa. Il *Leone*, che ci mostra pure la faccia, vuole forse rizzarsi, poichè ha le ali spiegate; spinge in fuori la zampa sinistra, ritira la destra, e nei buchi neri degli occhi, in tutto il muso è pieno di viva fierezza.

Abbiamo detto che il bel monumento del Borro è squilibrato anche nelle parti. Il *Manin*, per esempio, larghissimamente modellato, ha certe minuzie di particolari, che sminuiscono la massa, certe pieghette ammaccate, certi ciuffetti irti nei capelli, e, nell'orlo posteriore della gonfia zimarra, una ripiegatura in su, artificiosetta e accennante invano al desiderio di rompere almeno al lembo la monotonia del vestito. Nel

Leone poi la metà dinanzi con la foltissima giubba, e la metà di dietro con la spropositatissima coda, non appartengono alla stessa bestia: quella è ampia, eccessiva, ma pensata ed eseguita con arditezza magistrale; questa è povera, manchevole, tormentata di piccoli rialzi nodosi, che vorrebbero parere muscoli.

Uno scultore non giovine, quando nasce alla fama e quando ha il potente genio del Borro, vuole essere studiato con molta cura, poichè la sua opera ci rivela non i tentativi di un ingegno novello, nel quale si guarda vagamente alle speranze future, ma tutto l'insieme di un piccolo mondo estetico personale, già formato e compiuto. Il Borro ha studiato molto e secondo l'animo suo; nè si è sciupata la mente nel lavoro di quella scultura industriale, che è la rovina di tanti artisti in Italia. La quiete di Venezia, la stessa scarsità dei lavori, il non avere troppi emuli in faccia, che eccitino l'acre ambizione e trascinino alla ricerca della vuota lode popolare, tutto ciò ha contribuito a serbare nel Borro la virginità, per così dire, dell'artista, a conservargli intatta la sua individuale natura estetica, un tantino rustichetta, ma gagliardissima. Gli è giovata anche la povertà della vecchia scultura veneziana in confronto alla ricchezza miracolosa della pittura; anzi in alcune opere il Borro cascò in qualche carattere storico di questa, come nella *Madonna*, che fece per il Principe Giovanelli, dove le pieghe cartacee e frappate sono la imitazione del panneggiare de' pittori veneziani

Quattrocentisti; come nel *Medaglione*, che sta su nelle loggie del Palazzo ducale, dove è figurato il profilo della giovinetta Cassandra Fedele con tanta finezza e morbidezza, che il marmo pare accarezzato dal pennello di Giovanni Bellino.

Il Borro a Roma, da giovine, modellò una *Storia del Vangelo* con grande quantità di figure in bassissimo aggetto, ma tanto bene disegnate e tanto sapientemente intese nelle distanze e nelle sporgenze, che, quando l'opera capitò all'Accademia di Venezia, fu una maraviglia generale, rotta solo dalle reticenze di alcuni dottrinarii, ai quali il metodo del rilievo, assai schiacciato e prospettico e pittorico, non andava a' versi. Ma il Borro non s'è contentato di emulare la pittura; ha voluto emular la natura con certi suoi busti d'una verità fervidissima, ora quasi burbera, ora tutta amabile e cara. Nè abbiamo visto sovente in una opera di statuaria tanto affetto, tanta delicatezza d'arte quanto il Borro n'ha messo in un ritratto, che sta sulla parete di una delle absidi nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, e che rappresenta il capitano Wlten, veneziano, morto a Custoza: giovine, bello, sano, forte, scriveva versi e commedie, aveva il cervello pieno di magnifiche cose, l'animo caldo di amori, la fantasia allegra d'infinite speranze!

Il Borro ha sentito bene dentro di sè che la statua di Daniele Manin non doveva essere l'immagine dell'avvocato. Anche prima del 17 marzo il Manin, chi non lo sa? ebbe la sua bella parte

d'italiano; e il Direttore della I. R. Polizia scriveva con ragione in Venezia al Tribunale criminale, come l'esempio delle provincie lombarde contribuisse nel Veneto *all'inestinguibile malcontento e all'avversione contro l'Austria*, ma che certo senza gli scritti dell'avvocato Manin *mai l'esempio della Lombardia avrebbe trovato una sì pronta e sì estesa imitazione.*

Il Manin fu allora imprigionato col Tommaseo; e ne' lunghi interrogatorii dei due carcerati già il primo apparisce uomo politico, guasto ancora un po' dallo spirito avvocatesco, e il secondo si mostra per quell'anima sdegnosa e mistica che era. Nell'uno e nell'altro la dignità delle risposte è ammirabile. Al Tribunale austriaco il Tommaseo, accusato di cercare un qualche guadagno ne' subbugli, rispondeva: « Se io cercassi lucri e vantaggi, non sarei qui. Io dal mio esilio di Francia ho riportato non ricchezze, non croci: ho riportato cosa che alle dame inglesi non è lecito nominare, ma che nelle carceri nominare si può; ho riportato questi calzoni che ho in dosso, che mi costano otto franchi, cioè tre fiorini; e dal 1839 al 1848 ogni inverno li porto, e, in pena della mia cupidigia e ambizione e fellonìa, son venuto a finire di logorarli nelle carceri di Venezia ». Nella perquisizione, che fu fatta al Tommaseo all' entrare nelle carceri, gli si trovarono indosso *otto lire austriache e* 48 *centesimi*. Nei contrassegni sta scritto: *fronte spaziosa.*

Nei contrassegni del Manin sta scritto invece:

fronte bassa, statura tendente al basso, corporatura scarna, occhi cerulei, mento ovale, naso grande, bocca grande. Gli furono trovate indosso 197 lire.

Il 17 marzo i due sono liberati dal popolo. Daniele Manin rifiuta in sulle prime di uscire, poi vede il Presidente del Tribunale e gli chiede: *Ha ella il decreto della mia liberazione?* Questi risponde di sì, e l'altro esce allora, e si lascia portare in trionfo. Teresa Manin racconta che dal 17 al 22 marzo Daniele stette o solo nella sua stanza meditando, o in compagnia di alcuni amici ricercando e dando consigli. Alle dieci del mattino, il 22 marzo, era ancora a letto, quando entra nella sua stanza un uomo ignoto, e gli grida: *Vestitevi, e venite a prendere subito l'Arsenale, altrimenti Venezia sarà bombardata. La marina è tutta per voi. Fate presto.* E lo sconosciuto, senz'aspettare risposta, sparisce. Manin si vestì in fretta, andò a baciare sua figlia, le raccomandò coraggio in caso di guai, e disse al figlio Giorgio: *All'Arsenale.* — *A farvi ammazzare*, gridò la moglie. — *Anche, se occorresse*, rispose l'altro, ed uscì col figliuolo.

Qui è la povera Emilia che narra: « Il babbo incontrò per via alcune guardie civiche e le invitò a seguirlo. Giunti all'Arsenale, saranno stati un centinaio circa. Il popolo andava crescendo. Entrarono. Il babbo domandò le chiavi delle sale d'armi al Vice-ammiraglio, che rispose di non averle. Allora il babbo, fattosi dare un oriuolo, disse, che se fra cinque minuti le chiavi non gli

venissero consegnate, il popolo, che aveva sfondate le porte della sua prigione, avrebbe saputo sfondarne delle altre. I cinque minuti stavano per spirare, quando le chiavi vennero consegnate. Allora tutta la gente si armò, e in un attimo l'Arsenale fu in potere del popolo... Nel ritornare indietro il babbo con alcuni dei capi entrò in una bettola. Dopo avere bevuto e preso un po' di cibo, andò a dormire per un'ora. Saranno state le quattro, quand' egli giunse in piazza S. Marco ».

« Era un'ebbrezza, un delirio (ora è la moglie del Manin che scrive): i vecchi piangevano, i giovani si abbracciavano. Chi batteva le mani, chi le alzava al cielo in atto di render grazie: pareva che tutti avessero perduta la ragione. Daniele impugnava con una mano la spada, con l'altra stringeva un lembo del vessillo tricolore. Pronunciò un discorso, e finì con queste grida: *Viva l'Italia! Viva Pio IX! Viva la Repubblica di Venezia!* La gioia allora non ebbe più freno ».

Il Quarantotto fu la fanciullezza della nuova Italia. Gli uomini che, giunti all'età virile, hanno pieno l'animo di affetti solidi e il capo di idee effettive, sentono di quando in quando il bisogno di ritemprarsi, di rinfrescarsi con la memoria ne'fervori animosi e nelle temerarie passioni dei beati anni di giovinezza. Gli stessi dolori, le stesse disperazioni dell'età prima, che paiono allora intollerabili, diventano cari, acquistano anzi qualche cosa di sereno e di ilare, quando sono

ripensati da una mente riposata nelle blande consuetudini della famiglia o uggita nelle cure affannose della esistenza materiale.

In diciassette mesi quanti casi eroici, quanti strazii, quante illusioni, quanti disinganni, quante gioie! Beate pazzie! Lo scrittore di questo volume si rammenta come il Manin lo facesse arrossire una volta così che avrebbe voluto sprofondarsi in terra. E fu nel cortile del Palazzo ducale un mattino d'estate, e il sole bruciava, e il Presidente della Repubblica, dopo avere passato in rassegna il Battaglione della *Speranza*, parlava ai baldi giovinetti con quelle sue parole, che scendevano nel cuore ed esaltavano la fantasia, e diceva: *Ora, fanciulli miei cari, che non si vedono più in mezzo a noi i capelli biondi dei nostri oppressori...* Ma lo scrittore di questo volume non potè ascoltare più in là. Aveva nel Quarantotto dodici anni, e i capelli lunghi e biondissimi. Una fiamma gli salì al volto; gli pareva che tutti gli sguardi fossero rivolti verso di lui; per un paio di occhi neri e per qualche ciocca di capelli corvini avrebbe rinunciato alla vita. Da quel dì serbò nell'animo parecchi anni un certo rancore contro Daniele Manin, e si ricorda con quanta compiacenza ripeteva negli ultimi mesi del blocco un epigramma, che crediamo dimenticato e di cui l'origine è questa. Ad una vecchia Lunetta avanzata di Marghera, la quale si chiamava il Forte *O*, fu dato il nome del Presidente; e l'epigramma, dopo avere chiesto ne' primi due versi se quel

Forte si dovesse dire *O* od *Eau* alla francese, soggiungeva:

> Ma il Dittatore, che non è guerriero,
> Gli diè il suo nome e il confermò per zero.

Del Quarantanove quante memorie! L'allegria delle palle arroventate, delle granate, delle bombe che fischiavano nelle *calli*, rovesciando i fumaiuoli, e piombavano nei *rii*, facendo salire un grande spruzzo di acqua brillantata. L'allegria delle riviste. L'allegria delle processioni, quella, tra le altre, per la *Madonna della Vittoria* in San Marco, nella quale l'ordine era il seguente: confratelli delle pie riunioni della Madonna, con le loro insegne e aste; popolo, torchi, clero regolare; le nove Congregazioni del clero di Venezia, con la stola; banda civica; Municipio, con candela; cerei in gran numero attorno all'immagine della Madonna, portata solennemente e circondata da ufficiali della Guardia civica con le spade snudate; il baldacchino; lo Stato Maggiore: — durante la cerimonia tuonava il cannone e succedeva il fatto di Pellestrina. L'allegria degli atti generosi e delle grandi parole: quando il Manin gridava al popolo dal poggiuolo delle Procuratie: *Al mare, al mare, o Veneziani, al mare!* e quando nella Lunetta 13, avendo una bomba fatto cadere la bandiera, il maggiore Rossaroll già montava sullo spalto per riporvela, ma un artigliere, ritraendolo: *Tocca a me, maggiore*, e ve la pianta. L'allegria degli incendii,

che si moltiplicavano in tutti i punti della città, e degli scoppii di polveriere nelle isole. L'allegria della fame, mentre non c'era più carne, non c'era più vino, non c'era quasi più nulla; e si mangiava il pane con l'ottanta per cento di segala, nella quale il trenta per cento era di cruschello: pane che non nutriva e che dava la diarrea.

Una cosa non era allegra: il colèra. Non bastavano gli infermieri, non bastavano i becchini. *Negli ospedali*, dice il Rapporto dei Medici al Governo nel dì 16 di agosto, *arrivano ad un tempo i malati in tanto numero, che spirano senza i soccorsi dell'arte; e moribondi e morti giacciono assieme.* Due giorni dopo il Patriarca scriveva al Presidente ricordando Mosca e Missolungi, ed esclamando: *Ah, signor Presidente, chi può salvare Venezia da tanti mali e non lo fa, si aggrava di una tremenda responsabilità dinanzi a Dio ed agli uomini.*

Il Manin la sentiva questa responsabilità atrocemente. Dal 2 di aprile al 18 di agosto le cose erano mutate. Nel 2 di aprile questo dialogo sublime era seguito tra il Manin e l'Assemblea dei Rappresentanti veneti.

Manin: L'Assemblea crede che si debba resistere al nemico?

L'Assemblea, unanime: Sì.

Manin: L'Assemblea crede che si debba resistere ad ogni costo?

L'Assemblea, unanime: Sì.

Manin: Per resistere ad ogni costo il Governo

deve essere forte, e per essere forte deve poter fare qualunque cosa. Siete voi disposti a dare al Governo tutti i poteri?

L'Assemblea, unanime: Sì.

Ma il 5 di agosto il Manin, salito alla tribuna, parlò in altro modo: « Non voglio che si dica che il Governo ha ingannato il paese. Siamo prossimi a non aver più da mangiare. Consumato l'ultimo pane non c'è più la fame, ma la morte. Il giorno che non avessimo più pane noi, non l'avrebbe più neanche l'esercito. Siamo soli: tutte le potenze sono collegate per la reazione ».

Ma il Cavedalis vuole che i soldati combattano tutti sui Forti, e periscano tutti con le armi alla mano; e il Varè nota che intanto il popolo morirebbe tutto d'inedia. Senonchè il Sirtori continua a invocare: *La Marina, la Marina!* e il Manin pensava dentro di sè come questa povera flotta, la quale doveva colare a fondo il naviglio austriaco e approvvigionare senza danari Venezia, fosse composta di un piroscafo da guerra, di quattro corvette, di tre brick e di una goletta.

Il dì seguente lo stesso Sirtori grida in faccia al Manin: « Voi siete insufficiente a governare. Nè la truppa nè il popolo non hanno più fiducia in voi ». E Daniele Manin, pallido, ringrazia il Sirtori della sua schiettezza; ma l'Assemblea gli vota con 57 voti contro 37 *ogni potere, acciò provvegga come crederà meglio all'onore ed alla salvezza di Venezia.*

Il pover'uomo ebbe allora il più difficile dei

coraggi, il coraggio di pigliare sopra di sè, perchè Venezia non diventasse un mucchio di cadaveri e di rovine, la responsabilità della capitolazione. Funerea giornata quella, in cui egli partiva per morire in esilio, e le bande dei reggimenti austriaci entravano dal Canal Grande, suonando l'inno trionfale: e tutte le rive e tutti i balconi erano deserti, e dalle imposte serrate si guardava biecamente attraverso i pertugi con occhi pieni di lagrime.

Questo Manin della storia è diverso e molto più grande di quello che portava gli occhiali, e che aveva i contrassegni del registro delle carceri austriache — *fronte bassa*, *naso grande*, *bocca grande*. E il Borro, che lo voleva fondere in bronzo, doveva levargli necessariamente codesti occhiali benedetti, i quali con i due cerchi ovali di metallo e col luccicare delle lenti nascondono le *finestre dell'anima*, e dànno alla fisonomia un carattere di bonomia e di freddezza, che altera o sbiadisce la naturale espressione. Così del Cavour non abbiamo neanche un busto, il quale proprio somigli, nè di nessuno, che portasse costantemente occhiali od occhialetto; e il Vela, impacciato esso pure ad onta della sua straordinaria maestrìa, ha messo al *Balbo* di Torino gli occhiali in mano. Neanche la pittura, neanche la fotografia possono riprodurre giustamente lo sguardo sotto il vetro; pensiamo poi il bronzo od il marmo. Ma, salvo questa differenza inevitabile tra il modello e la statua, il *Manin* del Borro è il ritratto del vero Manin; gli somiglia

nelle fattezze, gli somiglia nell'indole: solo è pigliato in una delle sue grandi ore solenni, quando la sua natura, per solito un po' floscia, diventava di acciaio, e i lineamenti del volto e tutta la persona si conformavano ad un'alta e severa energia, nella quale la passione, che bolliva al fondo, s'indovinava attraverso la calma esteriore. E il Borro ha fatto del ritratto di Daniele Manin una figura monumentale: non gesticola, non discorre; ascolta, pensa, e si crede di capire che codesto Presidente di Governo, codesto Dittatore abbia compiuto qualche grande atto generoso o s'appresti a compierlo. Certo, non si poteva sentire più nobilmente il nobilissimo tema.

Il *Leone* è un altro discorso. La sua espressione pare notevole, perchè, come si disse in principio, è eccessiva; ma non si sa quel che faccia, nè quello che senta. Si desta, stira le membra? Le ali già spiegate, la zampa destra ancora ritirata sotto il corpo lo farebbero pensare; ma quella gamba sinistra cacciata così in fuori non ha nella zampa l'atto di un membro che si stira, oltre che un tale atto sarebbe assai poco artistico e punto monumentale. I leoni, come i cani, come i gatti, come molti altri animali quadrupedi, quando si destano, a sciogliersi dal torpore del sonno, distendono le gambe; ma, per naturale giuoco di tendini, nel distendere le gambe anteriori girano la zampa in su, e non in giù come fa il *Leone* del Borro. L'uomo stesso in così fatta azione forma un angolo quasi retto fra il dorso

della mano e il disopra dell'avambraccio. Ma se non istira la gamba, perchè questo *Leone* non la pianta in terra per alzarsi, perchè l'una ne allunga e l'altra ne accorcia? Neanche pare atto di difesa, di guardia o di sospetto. Si vede che è irato, ma non si sa se minacci, o se, persuaso della propria forza, affermi il proprio diritto. Insomma è un enimma. E come corpo non sembra nè un leone reale, perchè ha le ali, e nel muso e nel profilo e nella solenne giubba accenna al concetto di forza allegorica; nè sembra un leone simbolico, non tanto perchè manchi del Libro del Leone di San Marco, quanto perchè, rotta ogni tradizione della forma dei leoni antichi, lo scultore s'è sforzato di mostrare in alcune parti uno studio minuto del vero materiale, svelando più la intenzione affettata di coglierlo, che la schietta intelligenza del corpo leonino. Comunque sia, vero o non vero nella forma, giusto o falso nell'idea, anche in questo *Leone* di bronzo si manifesta l'animoso genio dello scultore.

Il Borro, prima di ottenere dal Municipio di Venezia l'allogazione dell'opera, aveva immaginato un monumento assai lontano da quella grandiosa semplicità di concetto, alla quale poi, ripensandoci, ha saputo fermarsi. Un suo disegno a penna, esposto sotto le Procuratie, mostrava il Manin portato a spalle da tre popolani, che, camminando, calpestavano i corpi di alcuni soldati austriaci arrovesciati per terra. Il Vela, avendo avuto dal Municipio veneziano l'incarico di presentare un bozzetto, cadde, per caso, nella

stessa idea del Borro, con questo di differenza che, più realista, aveva lasciato fuori i corpi allegorici dei *Croati*, e faceva che il Manin arringasse il popolo portato sopra una seggiola da un Arsenalotto armato di fucile e da un Marinaio armato di scure. Il bozzetto parve troppo drammatico e poco statuario; questa apoteosi del 17 di marzo sembrò più un monumento alla Rivoluzione che un monumento al Manin; e ci rammentiamo di avere udito un bel vecchio biasimare la seggiola del Vela, raccontando con compunzione come il Manin fu portato dalle Carceri sino in Piazza San Marco sopra un nudo asse di legno trovato a caso presso il *Ponte di Canonica*, come poi al *Caffè Florian* si sostituì all'asse un tavolino, che ancora oggi è conservato per reliquia, e come su questo tavolino, senza che il futuro proclamatore della Repubblica perdesse mai la sua dignità e la sua compostezza, venisse questi portato dal popolo plaudente fino alla sua casa di *San Paternian*, che è un giretto abbastanza lungo.

III.

Il monumento a Leonardo da Vinci in Milano.

Aprile 1873.

Gli scultori sono, fra tutti quanti gli artisti, i cucchetti della fortuna. Le piazze delle città italiane e i cimiteri si riempiono di monumenti: la carità per gli estinti e la onesta vanità dei superstiti pigliano sostanza nel marmo o nel bronzo. Il Cavour, per esempio, che in vita aveva il capo ad altro che alle arti del bello, contribuì dopo morto, più di quanto possa fare un re mecenate vivo, al vantaggio degli statuarii. Dal Duprè, dal Vela, dal Rivalta, dal Tabacchi, sino al modesto scultoretto di un busto o di un medaglione, quasi tutti si stillarono il cervello intorno alla cara faccia sorridente del Ministro italiano. Così buona parte delle migliaia di lire, che gl' Italiani si tolsero di tasca per

gratitudine a Napoleone, entrerà nella saccoccia di uno scultore; e le gare politiche e persino le gare giornalistiche tornano alla stretta de' conti a beneficio della plastica, come la soscrizione per il monumento ai Caduti di Mentana, se andrà fatto, e quella per il monumento alle Cinque giornate di Milano, che andrà fatto di certo.

Quanti Danti abbiamo visto sorgere dappertutto su piedistalli in questi ultimi anni! E a Torino le statue sbocciano sulle pubbliche aiuole; e Venezia ha una figura in marmo del Paleocapa ed una figura in bronzo del Manin; e Firenze, disgraziata nel Fanti, vuole ammirare Carlo Goldoni, Massimo d'Azeglio, il La-Farina, il Giannone; e Napoli fra gli altri aspetta il Leopardi, e Ferrara il Savonarola, e Pieve di Cadore il Vecellio, e Certaldo il Boccaccio, e Bellano il Grossi, e via via, senza contare la gran briga che si dànno a Urbino per l'Urbinate.

Oltre a ciò gli scultori italiani, avendo fama presso gli stranieri di essere i primi scultori della terra, vendono, per solito, largamente nelle Mostre d'Italia e degli altri paesi. La loro arte si presta meglio di ogni altra al commercio di esportazione. Quando un pittore ha compiuto un quadro e lo vende, se il quadro piace e qualcuno ne vuole la replica, bisogna che l' artista medesimo dipinga di sua propria mano la nuova tela, che è operazione sempre lunga e fastidiosissima; lo scultore invece può fare delle sue statue quasi come lo stampatore del libro, e non solo

di quelle in gesso od in bronzo, ma ben anche di quelle in marmo, che affida a qualche materiale lavoratore, e che tutt'al più, se ha molta coscienza, accarezza all' ultimo qua e là con la raspa. Dall'altra parte ci sono parecchi scultori, anche celebri, che non sanno punto punto lavorare il marmo, e non lo toccano mai, contentandosi di plasmare il modello in creta, che, ricavato poi nel candido Carrara dai ferri di un abile operaio, fa stare con la bocca aperta dinanzi alla morbidezza, alla vita della esecuzione, e portare a cielo lo scarpello miracoloso. C'è il Rossetti, per dire di uno, artista di bel nome, lombardo, che da molti anni è stabilito in Roma, il quale non ha forse dato alla sua *Schiava* meno di trenta sorelle identiche, nè alla sua *Esmeralda* meno di cinquanta. E dicono che il Benzoni della sua *Innocenza*, bambinetta con un cane ed un serpe, abbia cavato o, per meglio dire, fatto cavare più di un centinaio di copie.

Questa condizione di cose fa che per la scultura sia bella e in atto quest'oggi la grande speranza dei nemici delle Accademie: *la bottega*. Lo scultore per poco che abbia da fare ha bisogno di aiuti; si piglia de'ragazzi, i quali, mezzo fattorini, mezzo scolari, servono e insieme imparano: imparano nel modo migliore, cioè vedendo come opera il maestro, come il maestro si vale del modello vivo, come impronta i bozzetti, come circonda di creta l'armatura in legno ed in fil di ferro, dalle cose più volgarmente materiali salendo via via, se hanno ingegno, allo spirito del-

l'arte. Fatto sta che, salvo rarissime eccezioni, i grandi scultori uscirono da questi poveri principii e da famiglie oscurissime. La rinomanza di certi artefici, ricchi di allogazioni e di quattrini, viene alle volte tutta dall'opera ignorata e male ricompensata dei giovani, i quali non si sono ancora schiusa una via tra la gente ; e qualcuno di questi, contento di una giornata sicura e di un bicchiere di vino — gli scultori per solito bevono volentieri — senza ambizione, ignorantissimo — gli scultori non di rado sono molto ignoranti — com'è vissuto, così muore nella caligine dell'obblio.

I buoni statuarii, quando cessano dall'essere operai per diventare, anche agli occhi del pubblico, artisti, sentono il bisogno di coltivare lo spirito e di ingentilire i costumi, e ce n'è di certo anche fra quelli che paiono operai di colti e di gentili; ma il dire che, in generale, amano il gotto e sono ignoranti, non è cosa punto sgarbata. Non può essere altrimenti. Vivono tutto il dì in istanze a piano terreno ed umide ; e l'umidità è cresciuta dal deposito della creta, che bisogna tenere bagnata, e dall'inaffiare continuamente, perchè la terra non disecchi, la figura intorno a cui stanno lavorando e sulle membra della quale crescono sovente certi brutti funghetti. D'inverno, che sono obbligati a tenere, almeno alcune ore della giornata, ben calda la stufa, perchè non gelino nella loro lunga immobilità i modelli nudi, il calore produce un'aria muffida, che non dev'essere salutare. Combattere

codesta perniciosissima umidità con un poco di vino è un suggerimento d'igiene.

Dall'altro canto la scultura è arte piena di fatiche: l'artista non può stare seduto; deve anzi muoversi continuamente in giro alla propria opera e, se l'opera è piuttosto grande, deve salire e scendere ad ogni tantino i gradini della scaletta o del ponte per toccare di qua e di là la creta e allontanarsi a guardar la figura. Poi quando si viene a lavorare il marmo, ecco il lavoro del martello, dello scarpello, della subbia, delle raspe d'ogni dente e d'ogni grandezza, e tutto intorno scaglie di marmo, e un polverio bianco, leggiero leggiero, che entra in bocca e nelle narici, e inaridisce la gola. S'aggiunga la compagnia quasi inevitabile dei puntatori, degli sbozzatori, dei lucidatori, dei formatori, di altri operai, che se la pretendono spesso a un tantino di artista, e che non possono non avere, sebbene onesti e intelligenti, usanze da artigiani. Così non è maraviglia se i più degli scultori, inclinando, per rimettersi in forza, al bere e al mangiare senza lesineria, hanno poco agio di darsi alla lettura ed alle discipline, che arricchiscono la mente e forbiscono la parola. È voce che uno de' più celebri statuarii di Milano, se voleva scrivere una lettera, avesse bisogno del segretario; vero è che da giovine — la cosa è certa — scommetteva di mangiare in mezz' ora quindici dozzine di frittelle grasse, e a colazione egli solo due tacchini, e vinceva le scommesse. Ciò non gli toglieva per altro di lavorare il dì dopo,

e di scolpire delle belle e, talvolta, delle dotte statue.

Il pittore è un altro paio di maniche. Se ne sta pulitamente seduto dinanzi al cavalletto, guardando il modello e accarezzando col pennello la tela; e nelle ore in cui o il sole batte nella stanza o il cielo si oscura, gli resta tempo e voglia di scorrere le pagine di qualche libro. È troppo raro oramai che a qualcuno tocchi la bella fatica di dipingere dei grandi freschi, o di torcersi il collo ornando di figure i soffitti e le vôlte: tutta la pittura, direbbe il Buonarroti, è oggi da femminette. I pittori in generale, almeno nell'aspetto, hanno qualcosa di forbito. Il copiare le sete, i velluti, i damaschi, gli ori, il ricercare minuziosamente la somiglianza di certe lievi tintarelle col vero, ammorbidisce lo spirito. Poi gli stessi argomenti che il pittore è chiamato a svolgere, gli rendono necessaria una cultura un po' più estesa e sottile. A figurare, mettiamo, Socrate, che si alza in piedi nel teatro d'Atene e si mostra al pubblico durante la rappresentazione delle *Nubi*, in cui era sì acerbamente beffato, il pittore ha bisogno di sapere com'erano fatti i teatri greci, se Socrate aveva amici da difenderlo o da compiangerlo, se gli Ateniesi erano gente da rispettare un uomo che a viso aperto si svela con dignità o se dovevano continuare a ridergli in faccia. Non deve ignorare che la commedia spietatamente ingiusta di Aristofane fu fischiata, e che ventiquattro anni passarono dal giorno di quella rappresentazione

al dì della sentenza di morte. Tutto ciò contribuisce nell'un modo o nell'altro al pensiero del quadro, e serve a creare l'ambiente.

Lasciando stare il bassorilievo , che è mezzo pittura, la statuaria non ha bisogno di ambiente, cioè di quelle idee accessorie e nell'istesso tempo contenenti, inutili forse pigliate una ad una, ma potenti nell'insieme, dalle quali una epoca , un carattere d'uomo, una passione d'uomo o di popolo, un sito della natura pigliano indole propria e aspetto di vita efficace. Il Socrate dello scultore — diciamo del Socrate, perchè il Magni ne fece uno di bello, che fu tanto lodato e che tutti quanti conoscono — il Socrate dello scultore è un uomo di viso rincagnato, ritto in piedi, con una mano poggiata a un dado di pietra e con l'altro braccio pendente, avvolto in larghe pieghe: figura semplice, vigorosa e che, saputo il soggetto, fa lungamente pensare: fa pensare ad un patto, che il guardatore si ricrei nella testa da sè stesso e di pianta tutto l'ambiente, teatro, spettatori, canzonature, Aristofane, e via discorrendo. Quel Socrate potrebbe stare tal quale se, invece di assistere alla commedia, assistesse al suo proprio processo. Possiamo figurarci che abbia detto la sua fiacca difesa, la quale ci è riferita da Platone, che era presente, o sia lì lì per pronunciarla ; possiamo figurarci che intorno gli stieno gli accusatori, quell'Anito riccone, quel Licone avvocato, quel Melito poeta tragico, e in faccia i cinquecentocinquantasei giudici, i quali per tre soli voti di maggiorità lo man-

darono a morte. Mutata la scritta, mutato nella immaginazione dello spettatore l'ambiente, la stessa statua dice altre cose, reca sull'animo una impressione diversa. Il punto per lo scultore sta dunque qui, nel trovare un soggetto che, chi guarda, possa compiere da sè rapidamente e calorosamente; e il Monteverde, ad esempio, è ammirabile per ciò, meno nel suo Colombo e nel suo Genio di Franklin, che non nel suo Jenner famoso.

Tra lo scultore e il pittore, quanto al determinare le idee e alla necessità della cultura, passa quella differenza che sta fra il pittore ed il poeta. E non vogliamo dire che la poesia abbia più merito e più difficoltà della pittura, nè la pittura della statuaria, intendiamo solo che hanno merito e difficoltà differenti. Per lo scultore v'è l'impaccio del trovare in così ristretto campo e dopo le infinitissime statue d'ogni tempo qualche cosa di nuovo; di concretare e di ravvivare l'allegoria; di collegare allo spirito moderno un'arte la quale parrebbe che dovesse aggirarsi soprattutto nelle memorie antiche. Ma, non guardando ad altro che ai monumenti alzati in questi ultimi anni nelle piazze e nel Cimitero di Milano, che grettezza d'idee! Il contentarsi della sola figura dell'uomo, che s' intende onorare, è una saggia prudenza: l'ebbe il Corti nel cardinale Borromeo della piazzetta dell'Ambrosiana, buona statua; e avrebbe fatto bene ad averla il Grandi nel Beccaria, che sta in faccia al palazzo di Giustizia, figura cincischiata, ma vivacissima,

poichè, quando volle in due lati del piedistallo mettere due bassorilievi con l'allegoria della Civiltà e del Tempo, fece cosa affettata ed oscura. Il Cavour, posto fra il pubblico giardino ed i vecchi Archi di Porta Nuova, fu poco fortunato. Si volle con due bozzetti diversi, ideati da due scultori di diversa maniera, accozzare una cosa sola: il Tabacchi mise al di sopra un Cavour tozzo, vestito de' suoi panni, e il Tantardini al di sotto una figura di donna, mezza ignuda, che, voltando la schiena al riguardante, scrive il nome del grande Italiano. È la Storia, è l'Italia? Ne discussero un pezzo, sinchè le piantarono in fronte una stella dorata.

L'ultimo monumento, de' pochissimi che Milano ha nelle vie, fu alzato, come tutti sanno, con molta pompa a Leonardo da Vinci durante la Mostra italiana di belle arti e il Congresso degli artisti. È grande: misura tredici metri e mezzo nell'altezza totale; ha cinque statue, una colossale di quattro metri e quaranta centimetri, le altre di due e sessanta, e quattro bassorilievi, tutto in marmo di Carrara e in granito. Ci sembra un'opera molto accademica. S' indovina che non è uscita così dalla mente dello scultore, che fu raffazzonata, purgata, emendata, perfezionata da savii cervelli, da spiriti di gusto fine. Ci garbavano meglio gli scomposti errori del primo concetto.

Leonardo all'alto, coperto del suo solito berretto, vestito della sua solita zimarra talare, si accarezza con la mano destra la barba ondosa,

in atto di meditazione. Chi viene dalla nuova Galleria e lo vede di dietro stenta a raccapezzare sotto le intiere pieghe della tunica le membra dell'uomo. A' suoi piedi, su quattro dadi, i quali sporgono dai lati minori del piedestallo di mezzo, che ha otto facce, stanno ritti come piuoli, vestiti tutti alla stessa maniera di calze strette e abito succinto, quale con la tavolozza e il pennello in mano, quale con una cartella sotto il braccio, quale con la mano appoggiata sulla bacchetta, quale con la destra al fianco, quattro discepoli del sommo artefice. — Andrea Salaino o Salai, detto il servitore di Leonardo, che ebbe fattezze sì corrette ed angeliche da meritare che il maestro lo ritraesse sovente ne' suoi quadri religiosi; Giannantonio Boltraffio o Beltraffio, pittore austero talvolta sino alla durezza, che diresse, pare, nelle assenze del fondatore gli studii dell'Accademia milanese e morì giovine, prima della morte del Vinci; Marco d'Oggiono, spesso inelegante e alle volte goffo ne' proprii dipinti, grande copiatore e ricopiatore del Cenacolo; Cesare da Sesto, finalmente, di cui la maniera fu detta dal Lomazzo *ricca*, *pronta*, *bizzarra*, *ma ineguale e scorretta*, artista vigoroso e non di rado singolare, il quale si accostava a volte tanto a Leonardo da rimanere confuso con lui, come nelle Erodiadi e nei disegni, ma fu lì lì per abbandonare la maniera leonardesca e lasciarsi trarre da Pierin del Vaga e da Giulio Romano al modo dell'Urbinate. Di questi caratteri, che distinguono l'uno dall'altro

i quattro allievi del Vinci, il Magni non tenne conto: li fece fratelli gemelli di corpo, e senza un'ombra di espressione nei volti.

Leonardo nella farraggine delle sue carte ha lasciato poche noterelle intorno a' suoi discepoli. Sappiamo com'era fatta e quanto costava la cappa del Salaino. Ecco: *La cappa di Salai addì 4 aprile 1497. — Br. 4 di panno argentino, ll. 15. 4. — Velluto verde per ornare, ll. 9. — Bindelli, ll. 0. 9. — Magliette, ll. 0. 12. — Manifattura, ll. 1. 5. — Bindello per dinanzi, ll. 0. 5. — Punta, ll. 1.* Ancora sul Salaino, noterella che mostra il buon cuore di Leonardo: *Addì 15 ottobre 1507. Ebbi scudi 30. — 13 ne prestai a Salai per compiere la dote della sorella, e 17 ne restò a me.* Il Vinci viaggiava col Salaino e con altri scolari: *Partii da Milano per Roma addì 24 di settembre* (1514) *con Giovanni* (forse il Beltraffio), *Franciescho Melzo, Salai, Lorenzo* (forse un Lorenzo del Faina) *et Fanfoia.* Due anni prima, in compagnia del Salai e di Lorenzo, Leonardo era andato da Firenze a Milano, e da Firenze mandava per suoi affari d'interesse a Milano il Salai, e poi se lo portò in Francia e lo ebbe accanto col Melzi e col Villanis mentre moriva nella villa datagli dal Re a Cloux presso Amboise. Il Salai redò nel testamento *la metà zoè medietà de uno jardino*, che il Vinci aveva *fora le mura de Milano.*

Il Vinci teneva scolari a dozzina: un Galeazzo *con patto di dare 5 lire al mese pagando ogni 14 dì de' mesi*, e il padre pagava in fiorini di

Reno; un Lorenzo, che *disse essere d'età d'anni 17*, e nel quale molti spropositatamente vogliono vedere Lorenzo Lotto bergamasco, che cinque anni prima di questo ricordo, cioè nel 1500, era già pittore; un Giacomo, che aveva dieci anni, e del quale Leonardo scrive queste belle lodi, *ladro*, *bugiardo*, *ostinato*, *ghiotto*. Codesto Giacomo era davvero una buona lana. Dopo avere rubato al maestro, a Marco, forse Marco d'Oggiono, a Giannantonio, forse Giannantonio Beltraffio, e ad altri, sentite il caso quale lo narra Leonardo: *Item a dì 26 di Gennaro seguente 1491 essendo io in casa di Messer Galeazzo da San Severino a ordinare la festa della sua giostra, e spogliandosi certi staffieri per provarsi alcune vesti d'uomini salvatici, che a questa festa accadeano, Iachomo s'accostò alla scarsella d'uno di loro, la quale era sul letto, e tolse li denari.* Gentile era invece di animo e di fattezze Francesco Melzi, gentiluomo milanese, presso al quale, nel Castello di Vaprio, Leonardo fu liberalmente ospitato. E il Melzi poco dopo la morte del maestro scriveva da Amboise a Giuliano da Vinci ed agli altri fratelli: *Siate certificati della morte di messer Lionardo fratello vostro e mio quanto optimo padre, per la cui morte sarebbe impossibile che io potessi esprimere il dolore che io ho preso; in mentre che queste mie membra si sosterranno insieme io possederò una perpetua infelicità, e meritamente perchè sviscerato e ardentissimo amore mi portava giornalmente.* E Leonardo dal canto suo prima di morire do-

nava al Melzi, oltre danari e vestimenti, *tutti et ciascheduno li libri, che il Testatore ha de presente, et altri Istrumenti et Portracti circa l'arte sua et industria de Pictori.*

Fu scolaro del Vinci a Firenze per un poco di tempo Iacopo da Pontormo, e furono suoi condiscepoli col Perugino, ma seguitatori del suo modo e de' suoi precetti, nella stanza di Andrea dal Verrocchio, Giovan Francesco Rustici e Lorenzo di Credi, al primo de' quali Leonardo pose tanto amore, *che*, dice il Vasari, *non faceva nè più in qua nè più in là di quello voleva Giovanfrancesco*, nonostante che Giovanfrancesco lo servisse *con ogni amorevole sommessione*; e il secondo seppe così bene inviscerarsi la maniera di Leonardo, *che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenza l'imitasse più di lui.*

Quanto al maestro, se il Magni ne fece una figura di poca vigoria e di poca novità, la colpa è quasi tutta del Vinci stesso, ch'era troppo perfetto. *Raram facit misturam cum sapientia forma.* Come nella faccia di Michelangelo il naso era storto, così nel suo cervello v'erano certe inclinazioni eccessive, talvolta anche storte. Nel volto e insieme nell'arte di Raffaello domina troppo la grazia, quasi una certa purità sensuale. La pittura del Rubens cicciosa e audacemente colorita gli si riflette nel viso. Ma in Leonardo la forma e la sapienza si affratellano nell'unità miracolosa della bellezza. Non si può dire di questo benedetto Leonardo la parola *troppo*. È

sublime, ma è equilibrato. Gli altri sono illuminati da una gran luce, che viene dall'un de' lati e determina su di essi le mezze tinte e anche le ombre scure, per modo che si colgono facilmente e si spiegano le fattezze del loro corpo e del loro spirito. Il Vinci all'incontro è illuminato da una gran luce diffusa, da destra, da manca, dall'alto, dal basso, sicchè le fattezze non risaltano fuori, mancano di ombra e di mezze tinte, e bisogna girare loro intorno e guardarle con minuta cura per averne una idea; la quale, venuta così di mano in mano, ha un po' del vago e s'avvicina più alla speculazione filosofica che non alla impressione artistica. La grande difficoltà, il gran fastidio dei ritrattisti sono quelle fisonomie regolari di donna, quelle fisonomie da Dea greca tanto rare e tanto ammirabili. Il povero pittore non sa da che parte pigliarle, il pennello non è abbastanza sottile per la dilicata modellatura, la tavolozza non è abbastanza ricca di gradazioni per il soave incarnato. Meglio il naso da pappagallo o gli occhi da civetta. La stessa fotografia riproduce con più evidenza artistica i volti un poco bizzarri, che non i lineamenti misurati e raccolti. Il sole stesso non ama la perfezione. Così è dei ritratti corporei come dei morali e degl'intellettuali: si ammira la perfezione, ma — bestie che siamo! — ci si sente più attratti alla grandezza imperfetta. L'errore, l'esagerazione rende umana la sublimità dell'ingegno. Il genio dell'uomo grande, che lodiamo, ha un pizzico del piccolo genio di noi, che lo

lodiamo. Possiamo stringere la mano all'imperfetto o all'eccessivo: siamo della stessa natura. Poi Leonardo, che sapeva di tutto, ch'era sommo in tutto, non aveva l'indole dell'animo pittoresca: non ebbe amori, non passioni fervide: come uomo era sbiadito. Parlando di lui tornano sempre alle labbra le parole bellezza e perfezione. *Era di bella persona* — dice un manoscritto della prima metà del 1500, pubblicato ch'è poco dal Milanesi — *di bella persona, proportionata, gratiata et bello aspetto. Portava un pitocco rosato corto sino al ginocchio, che allora s'usavano i vestiri lunghi: haveva sino al mezzo il petto una bella capellaia e inanellata e ben composta.* Queste sono forse alcune delle cagioni, per le quali, dopo tanti studii parziali e tante dotte fatiche, non abbiamo ancora su Leonardo un volume compiuto e limpido; queste sono forse le cause, per le quali il Magni ha piantato sul monumento una figura scipita.

VENEZIA

I.

La pittura.

La grandezza dell'arte veneziana vecchia è un impaccio alla bontà dell'arte veneziana nuova. Pochi pittori hanno l'animo di rompere la catena della tradizione; pochi hanno l'animo di guardare il vero in faccia, e di rappresentarlo come lo vedono coi loro occhi, per dare corpo ad un'idea o ad un sentimento che, uscendo proprio dal loro cervello e dal loro cuore, sia proprio d'oggi. Due ci paiono le condizioni della forza dell'arte: l'individualità e la contemporaneità. L'opera d'arte deve maturare nelle viscere dell'artista, creata dal misterioso abbracciamento del suo genio con lo spirito della società in cui

vive. Lo strano si è che a tali nozze feconde ora presiede l'amore, ora l'odio, e che l'odio è sovente più propizio ai parti che l'amore. La *Divina Commedia*, concepita sotto l'influenza dell'ira e del dispetto, è il più maraviglioso esempio della strettezza di quel connubio: prevede l'avvenire, abbraccia i secoli e i mondi, ma è documento, più che storico, spirituale di quell'età, che il poeta nella biliosa altezza del suo animo disprezzava. Da un certo lato tutti i sommi artisti non possono non essere i *gazzettieri* del loro tempo.

In un paese dove la vita moderna si stempera quasi nelle memorie del passato, e le antiche glorie abbarbagliano gli occhi coi loro eterni splendori, accade che i più degli artisti inchinino, un po' per ammirazione, un po' per pigrizia, a imitare; e quei pochi i quali vogliono fare da sè, s'avviliscono spesso ne' confronti terribili, si fiaccano negli sforzi, che oppongono a quella potenza seduttrice, la quale s' adopera a tirarli in più alte regioni forse, ma fuori dell'oggi e del reale. Il fatto è che le due provincie d'Italia dove l'arte s'è meglio rinnovata modernamente, sono le due che hanno, al paragone delle altre, una povera storia pittorica: Napoli e Torino. Ma l'arte veneziana vecchia è più pericolosa della romana, della fiorentina, della lombarda, di quella delle altre scuole italiane, perchè è più sensuale. In faccia ai quadri veneti non si resta forse così gravemente impensieriti, così seriamente commossi come dinanzi ai quadri degli altri paesi d'Italia:

si resta semplicemente adescati. Lo spirito è relativo, ma il senso è uguale per tutti i tempi e per tutti gli uomini. L'artista e l'ignorante si lasciano sedurre nell'istesso modo dalle lusinghe di codest'arte sirena. Due arti resteranno sempre giovani, sempre fresche ne' secoli futuri: le arti di due popoli eminentemente sensuali, il veneziano ed il greco.

I pittori veneziani si guardavano intorno e, *senza prender tante cose in considerazion*, come disse Paolo Veronese al tribubale del Santo Uffizio in quell'interrogatorio che citammo in un altro luogo, *senza prender tante cose in considerazion* facevano quel che vedevano. Persino nelle pale d'altare, ne' miracoli dei santi, nelle Madonne, ne' Cristi si sente il risplendore delle sontuose e pittoresche feste veneziane: c'è qualcosa dello sposalizio del mare, della fiera *della Sensa* che durava quindici giorni, delle giostre di piazza San Marco, delle processioni, delle cuccagne, delle luminarie, della caccia del toro, de' torneamenti, delle cavalcate, delle regate, de' festini, de' balli, di tutta insomma quella pompa orientale, di tutta quella allegria, la quale non si può chiamare altrimenti che veneziana, perchè non somiglia all'allegria di nessun'altra città, e, vincendo le sventure, la servitù, la povertà, s'è conservata la stessa fino al dì d'oggi. È un'allegria zensa fiele, composta di finissimo spirito d'osservazione e di molta ironia: tutta arguta e ciarliera.

L'arte veneziana è anche singolarissima nella

rapidità delle sue vicende. La porta della Carta ad archi fiammeggianti, ad arzigogoli, a trafori, con le sue gugliette, co' suoi pinnacoli, mezza gotica, mezza araba, è anteriore di quarant'anni soltanto alla Chiesa della Madonna dei Miracoli ed al palazzo Vedramin Calergi, due opere di Pietro Lombardo, tutte gentilezza e purità, due de' più ammirabili esempii dell'architettura del rinascimento. La facciata della Madonna dell'Orto, ad archetti acuti, a cuspidi, a foglie arrampicanti, a contrafforti, è anteriore di soli dodici anni alla Scuola di San Marco, delicatissimo lavoro di Martino Lombardo, ed alla scala dei Giganti di Antonio Rizzo. Ma mezzo secolo dopo queste eleganze del Rinascimento, ecco alzarsi imponente, stupenda, benchè licenziosa e quasi barocca, la Libreria vecchia da Iacopo Sansovino. Nel periodo di novant'anni s'abbracciano in Venezia gli stili del Medio Evo e quelli della decadenza classica; mentre negli altri paesi lo svolgimento di queste architetture ha richiesto tre secoli. Nella pittura dall'arcaismo rigido e spolpato si passa rapidamente alla ciccia abbondante ed alle guance rosee. Tra le prime opere quasi istecchite di Giovanni Bellini e le ultime quasi ampollose, c'è più strada dimolta che tra lo Sposalizio e la Galatea di Raffaello. Certi quadri veneziani, che portano la stessa data, si direbbero dipinti a cent'anni d'intervallo; e nel cortile del palazzo ducale il prospetto dalla parte della Scala dei Giganti, opera del Rizzo e dello Scarpagnino, tra le arcate lombardesche del

pianterreno e la decorazione lombardesca del secondo e del terzo piano racchiude una loggia, che imita gli archi acuti e le colonne gotiche degli altri lati del cortile.

L'arte veneziana è una fata col sole per nimbo, che attrae, che ammalìa, ma che, a lungo, fa venir le traveggole. Chi si mette adesso all'impresa di volerla imitare ha propriamente gli occhi abbacinati.

La vista continua delle sfarzosissime vesti, dei drappi, degli stendardi, dei baldacchini, delle tappezzerie d'ogni stoffa e d'ogni colore avvezzava i pittori a riprodurre con briosissima verità le più disparate e più vivaci tinte. L'occhio è un organo, che ha, come tutti gli altri organi, le sue abitudini. Quello de' pittori veneziani di oggi, assuefatto a vedere ne' canali il felze nero delle gondole nere, e gli abiti scuri degli uomini, ed i vestiti parigini delle signore, deve essere intonato in una scala di colori ben più bassa di quella in cui erano intonati gli occhi di Tiziano, di Paris Bordone, di Bonifacio e degli altri vecchi coloritori. Colui che adesso vuol fare come essi, cerca invano nel suo istrumento visivo molte note, che gli mancano affatto: riesce con grande fatica a stonare ed a stridere. Ci sono a Venezia parecchi artisti, i quali intendono al *colorito veneziano* — si badi come non diciamo che intendono *il* colorito veneziano. Il maestro di costoro, tra cui v'è qualcuno di buono ingegno e di abile pennello, fu Lodovico Lipparini, bolognese di nascita, ma veneziano di studi e d'animo,

già professore di pittura in quell'Accademia della Carità, morto nel 1856. Uomo côlto ed onesto, spedito nel lavoro, facile nelle composizioni, ha lasciato giustamente una cara memoria di sè, ed una buona riputazione nell'arte. Dai quadri mitologici e di storia classica, tutti di stile accademico, era venuto via via a' soggetti presi dalla insurrezione greca, a Marco Bozzari, al Zavella, all'arcivescovo Germanos. Suli, Crionéros, Carpenizzi, Calavrita, Missolungi appaiono un sotterfugio per isciorinare de' begli abiti smaglianti e per fare sventolare in aria i vessilli della croce e della mezza luna. Il talare rasson e il camilaucio non sembra che abbiano altro fine all'infuori del contrastare col bianco della fustanella, coi berretti e i fessi e i giubbetti e i calzari tutti arricchiti di ricami e di ori. Si ripensava in faccia a quelle tele fiorite la strofa che comincia: *Oro ed argento fino e cocco e biacca — Smeraldo, indico legno.....*

Benvenuto Cellini in una lettera al Varchi, dopo avere eccettuati Michelangelo e l'amico suo Bronzino, dice: *veggio gli altri immergersi infra fioralisi*, *con molte composizioni di vari colori*, *qual sono un inganna contadini.* Si potrebbe dire il medesimo di pochi pittori veneziani, che fabbricano a dozzine le mezze figure di donne procaci e di vecchi barbuti, e poi, così mal disegnate come sono e colorite a fuoco d'artifizio, le sparpagliano nelle mostre delle città d'Italia; ma questo malcostume si va perdendo, e i giovani ne sono quasi sempre innocenti.

D'altra parte, fra quelli che badano più ch'altro al colore si contano degli artisti, i quali sarebbero diventati valentissimi, quando non fosse loro mancata la comodità dello studio e l'occasione al lavoro. Dove sono sforzati a guardare il vero, come nei ritratti, lì si alzano spesso all'arte succosa e robusta: di Giulio Carlini, per esempio, abbiamo visto molte figure vivaci. Così abbiamo visto del D'Andrea parecchi buoni lavori. Studioso e coscienzioso artista, egli pure è sovente guastato dalla preoccupazione del bel tinteggiare: non contento di cercarlo nella natura e di esprimerlo come lo sente, si travaglia intorno all'antico. Tempo addietro alla Esposizione di Venezia c'era un suo grandissimo quadro di storia. I cavalieri, i senatori, il doge, i paggi, la loggia del palazzo ducale, gli stendardi spiegati, tutto voleva essere colore; e il colore era, come accade spessissimo, smagliante insieme e fiacco; e sotto ai panni variopinti si cercava invano la solidità dei corpi; nè sotto al celeste si trovava l'aria, nè sotto alla superficie dell'architettura la pietra. La composizione stessa soffriva in quella vacuità di tinte.

Un serio coloritore è il Ghedina: egli ha guardato nei vecchi, non solo la vivezza superficiale dei toni, ma ciò che è parte integrante dello stesso colore, il chiaroscuro. Questo è da imparare anche ne' vecchi, perchè gli artisti di tutti i tempi lo dovrebbero vedere ad un modo. Ombre, lumi, riflessi, sono cose di scienza esatta, come un problema di algebra o di prospettiva. Il chia-

roscuro di un corpo, che si trovi in una data condizione di luce, non può avere due aspetti; tant'è vero che la fotografia lo riproduce tal quale, mentre è impotente a fissare il giusto valore dei toni.

Da questa virtù dell'ombreggiare, da una certa maestà nel comporre, da una grande sodezza nel colorire e finezza nell'eseguire, viene in tutta Italia la bella fama di un pittore veneziano, Antonio Zona. Pochi quadri moderni sono degni di stare accanto alla sua gran tela, che si ammira nella pinacoteca dell'Accademia veneta. Tiziano, già vecchio, accompagnato dall'Aretino, incontra sul ponte della Paglia il giovinetto Paolo Caliari, che rispettosamente gli mostra alcuni disegni; parecchie belle dame ed alcuni paggi eleganti stanno intorno ai due artisti; in fondo si vedono le colonne della Piazzetta e l'edificio della Libreria in costruzione. Il Ridolfi nelle *Vite dei pittori veneti* narra come nella piazza di San Marco il Vecellio incontrasse Paolo e, abbracciatolo, gli dicesse, *che si rallegrava nel vederlo, perch'era in lui raccolto il decoro e la nobiltà della pittura.* Non pare dunque che il Veronese fosse troppo giovane; ma sono pedanterie, e lo Zona ha fatto bene a fare come fece, tanto più che il Ridolfi non è vangelo, e che i due pittori possono essersi incontrati parecchie altre volte in istrada. E il quadro ha una qualità molto rara ne' dipinti storici d'oggi: è un vero quadro storico. L'indole del tempo c'è; le figure hanno il loro carattere na-

turale; le espressioni sono vere, ma dignitose; non manca la forza e non manca la grazia.

Meno felice riuscì un immenso dipinto, che lo Zona condusse per il principe Giovanelli, e nel quale sono figurate le dame veneziane, che offrono i loro gioielli per la guerra di Chioggia. Non è che difettino gl'ingegnosi gruppi, le belle movenze e le figure stupendamente colorite; ma il partito generale della luce guasta l'insieme, spezzando il quadro in due parti, l'una briosamente illuminata dal sole, l'altra immersa in un'ombra quasi senza riflessi. In questo lavoro, come in pressochè tutti i dipinti storici e le mezze figure e i ritratti dello Zona, che sarebbe una lunga litania il menzionare, si palesa il tenace studio di emulare la pittura vecchia dei veneziani, quale si vede ai dì nostri. Queste tele recenti paiono antiche. L'azzurro del cielo è fosco, sì che le figure staccano spesso in chiaro su quello; tutte le tinte sono come affumicate, senza che ciò scemi per altro la vigoria del colore. Insomma, quel lavoro che tre o quattro secoli hanno fatto sulle mestiche, sull'olio, sulle tempere, sulle vernici, sulle imprimiture dei dipinti antichi, lo Zona si sforza di compiere a un tratto con la sua tavolozza. È cosa buona? Si potrà discutere se i quadri di Tiziano paiano a' nostri occhi più o meno belli di quello che dovevano parere agli occhi de' suoi contemporanei; ma se l'opera fosse uscita dalle mani del Vecellio quale ora si vede, chi vorrebbe adesso guardarla? Ci sono dei colori che crescono o

imbrunano, altri che scemano o sbiadiscono, altri finalmente che restano, dal più al meno, del loro primitivo valore; ma tutti questi trasmutamenti dopo un certo tempo sono quasi compiuti: sicchè, mentre nei quadri dello Zona si può già indovinare una certa alterazione, che non torna loro favorevole, possiamo invece essere certi oramai che i quadri dei vecchi pittori passeranno, come ora sono, a' nostri lontani nepoti. Ma fortunatamente lo Zona mostra con un suo dipinto recente di volere smettere la imitazione dell'arte vecchia invecchiata. È una modella ignuda, sdraiata sopra il letto: bellissima di forme, sana, elegante. La gradazione delle tinte dal seno alle gambe è ammirabile: il petto, le spalle, il collo, modellati con certi lividetti, sono deliziosi. Se lo Zona s'avvezzasse a scordare così Paolo e Tiziano per non pensare che al vero, un po' alla volta s'accosterebbe meglio a Paolo e a Tiziano.

I più singolari tra gl'imitatori sono quelli che si lambiccano il cervello nella ricerca delle vecchie *tecniche*. Paiono convinti della sentenza del Medio Evo, chiusa in questo verso, il quale non ha bisogno di traduzione:

Artis pictorum prior est factura colorum.

Il buon Cennino Cennini da Colle di Valdelsa insegnava nel 1437, pigliando verdaccio o cinabro od ocria od altro, a colorire un uomo ferito e casamenti e montagne ed alberi ed un fiume con pesci o senza, avvertendo *ch'e pesci, e generalmente ogni animale irrazionale, vuole*

avere il suo scuro di sopra e'l lume di sotto. Certo, se bastasse conoscere il modo col quale i vecchi preparavano le tele e mischiavano i colori, per avvicinarsi alla forza ed all'armonia dei loro dipinti — e l'armonia, anche nel colorire, fa la forza — sarebbe prezzo dell'opera l'impiegare la metà del tempo in cotali ricerche, per serbare l'altra metà all'applicazione delle scoperte. E ci sarebbe anzi dato sperare di potere presto assistere alla rinnovazione dei passati miracoli, perchè il segreto delle indicate ricette comincia a diventare il segreto di pulcinella. Abbiamo per altro una gran paura che il busilli stia solamente nel saper dipingere con sicurezza e con facilità. Del resto gli artisti non ignorano oramai quali sieno le essenze e gli impasti, che contribuiscono ad oscurare le tinte o ad alterarle in pochi anni; e se li adoprano ad ogni modo, lo fanno per trascuratezza, per fretta, o perchè non si prendono nessuna briga della fama futura.

V'ha un'altra cagione di malanno, assai generosa, ma pericolosissima: la sottile curiosità o smania del riformare. Chi non sa che Leonardo da Vinci, niente meno che Leonardo da Vinci, ce ne ha lasciato due dolorosissimi esempii? Per quella sua maledizione di cercar cose nuove s'è perduta la storia maravigliosa di Niccolò Piccinino, che egli aveva già bene tirata innanzi con certa sua imprimitura di gesso, pece greca, olio di linseme e biacca alessandrina; s'è anche quasi perduto il famoso Cenacolo a Santa Maria delle

Grazie, il quale già nel 1566 era, come dice il Vasari, *una macchia abbagliata*, ed ora più che vederlo, s' indovina. Anche in ciò, Paolo Veronese aveva ragione di *non prender tante cose in considerazion*. Forse dice bene il Couture, in un suo volume intitolato: *Méthode et entretiens d'Atelier*, dove, parlando del modo di colorire, non raccomanda altro che: *Simplicité dans la composition du ton*, *franchise dans l'exécution*. Spiega come non si debbano mischiare insieme più di tre colori: ad impastarne un numero maggiore la mestica perde in corpo e in elasticità, diventa vischiosa, non aderisce bene all'imprimitura, si asciuga difficilmente, e tira a crescere e ad annerire. Loda il sistema delle velature; ed afferma che operando con queste avvedutezze la pittura riesce inalterabile, che è dir troppo. Ad ogni modo, basta aver visto dipingere da varie mani per convincersi che il novanta su cento dei danni della pittura ad olio viene dalle sudicerie e dalle impiastricciature, che l'artista, incerto nel pensiero e nella forma, fa subire alla sua povera tela.

C'è dunque a Venezia un Leonardo, il quale, prima di essere entrato in istrettissima intimità con Tiziano, dipingeva delle composizioni assai buone e dei ritratti molto notevoli per brio di fattura; ma ora, pieno il cervello delle sue scoperte, volando ne' cieli dell' arte vecchia, si contenta di ragionare molto assennatamente e molto dottamente nelle botteghe da caffè, nè tocca più tavolozza e pennelli, non sappiamo se

per paura o per rispetto del suo ideale. Ce n'è un altro, curioso uomo e innamorato degli arcani, che mostra certe sue tele, dipinte, lo giura, come usava Tiziano. Quale è mai questo metodo? È una pittura a tempera, finita con velature ad olio? Oibò. È una preparazione a chiaroscuro, tinteggiata poi? Oibò. Insomma, è un segreto. Se lo volete sapere, persuadete il Governo a comprarlo, giacchè l'artista lo vuole vendere al Governo. In Vicenza, la più gentile città del Veneto, vive un assai piacente vecchietto, autore di molte opere degne di lode; ma quest' uomo, il quale avrebbe diritto di compiacersi ne' lavori usciti dalle sue mani, non si compiace in altro che in una certa inaffiata di così detto vetro solubile, che egli dà con lo spruzzatoio alla superficie de' suoi dipinti. Così l'ingegno si va distraendo e l'amor proprio sviando.

Anche la storia de' vecchi pittori è talvolta cagione che certe astuzie dello studio dell'arte diventino un intoppo. Raccontano che uno dei più valenti pittori veneziani sciupì da qualche anno il suo tempo nel fare figurette di cera, nel vestirle con panni di diversi colori, e nel collocarle in un certo teatrino, il quale, da certe acconcie aperture e a traverso di certi veli colorati, riceve quella luce appunto che dovrebbe mostrare il dipinto, quando tali simulazioni si traducessero Dio volendo sulla tela. Afferma il Ridolfi che il Tintoretto facesse appunto così, e che inoltre, per istudiare gli scorti dal sotto in su, sospendesse con fili alcuni fantocci alle tra-

vature della stanza. Non vogliamo negarlo; ma è certo che codesti gingilli non iscemavano al Tintoretto quella sua facilità miracolosa, quella sua terribilissima furia, con la quale, scarabocchiando, gettava sulla tela le sue stupende e innumerevoli composizioni. I moderni perdono il fine in grazia dei mezzi, si fiaccano in tentativi sottili: svaporano in parole, a Venezia peggio che altrove. E alcuni seguono il costume di quei non pochi veneziani, giovani e vecchi, ricchi e non ricchi, i quali sono affacendatissimi, infervoratissimi tutti i giorni sino alle due dopo la mezzanotte nello scagliarsi con acerbe, ma generose parole contro quei veneziani che non fanno niente; poi se ne vanno a dormire fino al mezzodì, convinti di avere guadagnato con il sudore della propria fronte il loro pane quotidiano. Insomma, i pittori dovrebbero fare una cosa sopra tutte: dipingere, dipingere, dipingere. Le buone tecniche vengono dalla buona pratica.

Per essere giusti bisogna notare che la poca attività degli artisti veneziani non è da attribuire alle bizzarrie delle loro ricerche od alla loro naturale pigrizia, ma bensì alla mancanza di eccitamenti e di occasioni al lavoro. Alcuni ricchi veneziani, ben pochi pur troppo! e massime due fratelli ricchissimi e giovanissimi, dei quali l'uno ha pubblicato de' buoni studii economici e l'altro è stato militare nel nostro esercito, fanno continui sforzi per tener desta l'arte e aiutarne i cultori. Questi due giovani si adoprarono a fondare una Società per la Esposizione

permanente di opere d'arte; e se la Società, dopo alcuni anni, si regge tuttavia, il merito è di essi, i quali, tra le altre, hanno una rarissima virtù, la virtù di non iscoraggirsi nel bene. Ma dove la città stessa non basta a porgere un sufficiente alimento alle arti del bello, non c'è istituto artificiale il quale possa supplirvi; poichè l'artista ha bisogno di sapersi in mezzo ad una società che lo intenda, che lo pregi, che lo soccorra; ha bisogno di non sentirsi isolato ed inutile.

Venezia è inoltre un poco fuori del mare agitato dell'arte italiana; non ne sente le ondate: sta davvero in laguna. La nuova scuola pittorica non ha in Venezia che qualche raro seguace. Buona o cattiva che sia, dannosa o benefica, giova sentirne l'influenza, perchè nell'arte l'agitazione è salute. Dallo stagnamento sono prodotte nel Veneto qualche volta le nobili, ma infeconde fatiche. Non è molto che un valente pittore, dopo alquanti anni che stava solo nella sua stanza, uscì con una immensa tela, che mostrava Galileo dinanzi all' Inquisizione; la espose per qualche giorno a Venezia; la portò a Londra, e non ne sappiamo più nulla. Il lavoro era pieno di sodi pregi negli atti, nelle espressioni, nel colore; ma, non si sa perchè, era smorto: sembrava un fantasima. Il fatto è che gli s'indovinava dentro la solitudine dell'autore. Eppure lo Squarcina sarebbe capace di darci delle figure corporee e ben vive, come sarebbe capace di darcele quel Peterlin di Vicenza, il quale stette quasi dieci anni, dicono, a dipin-

gere la sua nuova Apocalisse, che il Comitato veneto regalò a Vittorio Emanuele in Torino. Tanto amore operoso per l'arte, tanto garbo affettuosamente gentile, tanta fatica di pensiero svaporati in quelle nebbie allegoriche! Peccato. Michelangelo Buonarroti, lui solo forse, avrebbe potuto dare un corpo ai cavalieri della Morte, della Giustizia, del Trionfo, della Guerra; all'Angelo, che poggia l'un piede sulla terra e l'altro sul mare; all'Angelo, che stropicciando le nubi sprigiona il fulmine; all'Angelo, che d'accosto a Gesù alza il vessillo, su cui sta scritto Dio, Umanità, Redenzione, Verità, Amore, Sacrifizio. Eppure il Peterlin, tutto soave, s'incaponì in quel soggetto tutto michelangiolesco; la quale cosa non ci sarebbe venuta alla memoria, se non ci fosse importato di mostrare che il conoscere le proprie forze e la propria indole è la prima condizione per bene operare nell'arte, e che per conoscere la propria indole e le proprie forze bisogna conoscere l'indole e le forze degli altri. L'isolamento esalta la fantasia; fa che ci si crei nel cervello una vita artificiale per nostro conto, la quale, palesata agli altri col mezzo di un'opera d'arte, non può non parere fallace e vuota. È per questo che gli uomini, i quali non vivono nella pressa della gente e nell'urto delle idee nuove, possono diventare eccellentissimi scienziati, ma come letterati od artisti paiono quasi sempre o sdolcinatamente sentimentali, o dottrinariamente pedanteschi, o troppo facilmente entusiasti di cose viete e piccine.

A Venezia, città del colore, alcuni artisti si adoperano più intorno al disegno che intorno al colorito. Il Roi, quantunque nella pittura abbia un poco di leccato e di pallido, nel delineare è tutto geometria; e il suo vasto cartone, dove si vede il corpo di re Manfredi portato innanzi a Carlo d'Anjou, non va solamente lodato per la bontà dei contorni, ma ben anche per la maestà dello stile.

Pompeo Molmenti è autore di un quadro, fra gli altri, che destò, anni addietro e massime a Milano, una grande ammirazione negli artisti e nel pubblico. Rappresentava l'arresto di Filippo Calendario, con certi effetti ammirabili di luce, i quali, per verità, piuttosto che crescere la espressione del soggetto, distraevano l'animo dal pensarvi. Da un buon pezzo il Molmenti insegnava il disegno di figura nell'Accademia veneta di belle arti, e da poco è passato alla cattedra di pittura. Ci duole: non già perchè non lo crediamo valente nel pennello come nella matita, ma perchè la scuola superiore di pittura non ci pare troppo utile nelle accademie, mentre quella del disegno, se condotta con metodi semplici e razionali, ci sembra capace di dare ottimi frutti. Infatti si sono visti in questi ultimi anni molti allievi disegnare dal gesso, dalle pieghe, dal nudo con intelligenza per così dire matematica della forma, e con un fare spiccio, ma preciso. Il buon seme, che dal marchese Selvatico era stato gettato nell'Accademia, fu coltivato con molto amore dal Molmenti, il quale succedette nella cattedra

di elementi di figura ad un artista, che fu ai tempi suoi fortunatissimo, ma tutto accademico nel comporre, sbiadito e stonato nel colorire, fiacco e malfermo nel disegnare. Tanta è nondimeno la virtù dei metodi buoni, ché il Selvatico, negli anni in cui fu direttore dell' Accademia veneta, seppe, anche col mezzo di quel debole maestro, educare fortemente al disegno alcuni giovani; tra i quali uno, Albano Tomaselli, stupendo ingegno, che di ventitrè anni fu condotto da una schiera de' suoi nuovi amici fiorentini, una notte piovosa e cupa, al cimitero di San Miniato. Metteremo in fine tra i disegnatori il Gatteri, che illustrò con una lunga serie di composizioni immaginose la storia veneta; e il Gazzotto di Padova, al quale una indolenza invincibile ha sempre conteso la fama.

Lo Stella, lo Scattola, il Rotta, sono tre pittori *di genere*, affatto diversi tra loro. Il Rotta predilige i cenci dei pitocchi. Uno de' suoi quadri, che ci è più rimasto nella memoria, è il *Porchetto:* un giovine barcaiuolo, il quale torna in casa con la bandiera gialla e un piccolo maiale, segno dell'ultimo premio nella regata. S'atteggia nel mezzo della scena, piuttosto come un eroe, che come un uomo rozzo, irritato dalla invidia e dalla vergogna. La sposa si studia di confortarlo, mentre la madre e il padre sono profondamente crucciati, e un ragazzaccio balla intorno al porchetto. L'illustrissimo padrone entra dal fondo col viso arcigno, e non sappiamo più quante donne e quanti bambini riempiano i vuoti della

composizione. Accanto a quella tela si vedevano altri tre quadretti: un povero ragazzo, con un cartoccio di farina in mano; un miserello cencioso, con in mano una pentola; una bambina, che guarda lagrimando una polizza del Monte di pietà. Vario ingegno e succoso pennello aveva lo Scattola, che per lunghi anni abitò a Milano. Il suo *Bernardo Palissy*, il suo *Ritorno dal ballo*, il suo *Episodio del quarantotto*, la sua *Vittima dell'oro* e moltissimi altri lavori facevano testimonianza della finezza del suo spirito di osservazione, della rettitudine morale del suo animo e del suo bel garbo nel riprodurre il vero. Il terzo, Guglielmo Stella, vince tutti nella profondità dei soggetti e nell'arguzia comica. Pochi pittori come lui in Italia sanno scoprire delle cose ridicole la faccia patetica, e delle cose pretensiose la faccia buffa: è sottile rivelatore di ipocrisie sociali e di vieti pregiudizii: è moralista elegante. Il suo pennello ora satirico, ora sentimentale, ha non di rado qualcosa dei sermoni di Gasparo Gozzi. L'avere la mano assuefatta anche al dipingere in vaste dimensioni — abbiamo veduto una sua pala d'altare — fa sì ch'egli non duri fatica nel rendere conto d'ogni parte anche minuta del vero; ma di codesta scienza inclina ad abusare e, ricercando con soverchia cura i particolari delle cose, pare un tantino secco nel disegno e crudo nel colorito. Buona parte delle sue qualità pittoriche viene dalla soda e bella cultura del suo spirito: la quale cultura non è meno necessaria al pittore

di cose famigliari e contemporanee, che al pittore di storia. È critico brioso e assennato: ma quasi ci rammarichiamo di tali virtù, perchè lo traggono a quella letteratura quotidiana dei giornali, che non può non irritare alla lunga l'animo dello scrittore e non ispremere vanamente il miglior succo del suo cervello.

Nelle verdi lagune di Venezia, tra quei porti, così presso al mare, parrebbe che dovessero moltiplicarsi i pittori di marine; e in mezzo a tanti monumenti di straordinaria varietà e bellezza, parrebbe che dovessero abbondare quelli di prospettiva. De' primi, oltre ai giovani che ricorderemo più innanzi e che non trattano la *marina* come cosa speciale, possiamo citare i due fratelli Cecchini, che, dopo avere studiato l'arte in paesi stranieri, sono tornati a esercitarla nella loro città nativa. Fanno dal vero de' bozzetti saporiti , che traducono ne' quadri senza alterarne la verità dell'impressione e la nettezza della maniera. Cónoscono le tinte dell' acqua tranquilla o increspata dagli zeffiri o agitata dai venti, le tinte del cielo sereno, de' crepuscoli dorati, dei tramonti infiammati e delle brune nubi che nascono dal mare; sanno le forme di tutte le barche, dalla gondola snella al goffo burchio e all'altera nave; si fermano volentieri a copiare un gruppo di pali nel mezzo della laguna, o una lingua di terra con qualche pescatore di *cape*.

Anche i pittori prospettici sono pochini; giacchè non conviene mettere nel numero degli artisti i fabbricatori di vedute, i quali, da quando

la fotografia s'è fatta abilissima nel cavare il ritratto veridico dei monumenti, paiono diventati più insulsi di prima. Il Querena ha dipinto dei quadri, che sono arte buona, sebbene manchino spesso dell' ambiente aereo e della astuzia dei sottintesi. Negli edificii vuole mostrare con la medesima diligenza le parti vicine e le lontane, quelle che sono in luce e quelle che stanno in ombra: è tanto meticoloso che qualche volta diventa ligneo. E poi non bagna sempre le sue architetture nell' atmosfera veneziana; non dà abbastanza solidità ed ampiezza a' suoi terreni, nè sfondo a' suoi sfondi: insomma non è raro che in quelle tele si cammini con fatica e si respiri a stento. Il Querena si compiace anche nel ricreare con la fantasia le vedute dei secoli scorsi, restaurando i monumenti, e ravvivandoli con macchiette, che rappresentano fasti veneziani.

Di Domenico Caligo abbiamo veduto alcune prospettive veramente squisite: una specialmente, che sta nella pinacoteca moderna dell'Accademia di Brera, e che ritrae la sala dell'Illiade nel palazzo Pitti. I celebri quadri appesi alle pareti sono riprodotti con lo stile e col tocco dei differenti maestri; gli stucchi, gli ori, i marmi simulano davvero marmi, ori, stucchi; il pavimento è sdrucciolevole, e a traverso le porte si passa dall'una sala all'altra via via. Eppure chi si avvicina al dipinto lo vede eseguito con una certa sfumata sprezzatura di modo: gli è che nella prospettiva, come negli altri generi d'arte, non giova porgere la imitazione pedantesca delle

forme, ma conviene darne il carattere. Gran peccato che Ippolito Caffi, felice e prontissimo ingegno, non abbia lasciato nessun ragionevole erede di quella sua arte di luci fantastiche, di nebbie, di lune, di bizzarrie, alle quali si presta tanto la città delle gondole. Povero amico, infaticabile e curioso! Voleva studiare i casi di una battaglia navale, voleva farsi il pittore delle glorie dell'armata italiana. È scomparso nel gorgo di Lissa!

Il paesaggio non può naturalmente fiorire a Venezia; ma è strano che non fiorisca nelle provincie venete di terra ferma. Soltanto il trivigiano Ciardi ne mantiene alto il decoro. A Belluno, fra i torrenti e i dirupi, vivono alcuni pittori, che sarebbero diventati valenti se non fossero loro mancate le occasioni, e se avessero rinforzato il loro genio naturale col vedere le opere degli stranieri. Al Danieli, per esempio, che conosce bene la cosa meno nota ai paesisti de' nostri giorni — la fronda — al Danieli non era necessario altro che il viaggiare un poco e il lavorare molto.

Il veronese Cabianca, il quale dipinge talvolta di paesaggio, è migliore nelle figure, su cui scaglia que' suoi gran colpi di sole. Arditissimo lumeggiatore, è uno dei pochi veneti che, in alcune qualità, voglia seguire la nuova scuola pittorica. Talvolta la luce pare un fuoco del Bengala, e le ombre sono negre e ferrigne; ma sovente anche nelle sue tele sgorbiate si scoprono due somme e tanto rare virtù: la verità e la

vita. Uno de' migliori suoi quadri ci pare sempre quello che fu esposto alla gran mostra di Firenze nel sessantuno: i Novellieri fiorentini. L'uno suonava sul colascione, l'altro diceva all'improvviso, e c'era chi ascoltava e chi faceva all'amore. Il giardino pareva fresco, e gli uomini parevano lieti. Ma per disgrazia il Cabianca s'è innamorato delle monache, le quali docilmente si prestano a ciò che sembra gli piaccia sopra ogni altra cosa nella natura, le chiazze di bianco e le macchie di nero.

Il più venerando pittore d'Italia è veneziano. Dopo dieci anni passati a Roma, dopo mezzo secolo passato a Milano parla ancora il dialetto della sua Venezia, mischiato appena con qualche parola italiana e lombarda. Nel 1813 Antonio Canova scriveva da Roma al Cicognara, lodando quel pensionato dell' Accademia veneta. In una sala della pinacoteca di Brera stanno dicontro due quadri assai belli, i quali rivelano una certa lontana aria di fratellanza: l'uno porta la data del 1812, l'altro la data del 1867: tutti e due portano l'istesso nome. Son quasi settant' anni che questo pittore entra nello studio ogni dì col sole che si alza, e n'esce col sol che tramonta. La sera, che non può dipingere, schizza e disegna. Alcuni anni addietro, parendogli di sentire la gravezza dell' età, decise di smettere il lavoro: cedette lo studio, donò all'Accademia di belle arti in Milano i suoi modelli di legno, i suoi cavalletti, i suoi libri. Quell' anno stesso egli esponeva a Brera cinque vaste tele, frutto

di tale riposo. Ora ridice di voler riposare; ma continua a dipingere nel suo studiolo di Brera, sereno, ilare, pronto alla parola, rapido nei gesti, con quel suo sorriso, con quel suo sguardo che mostrano l'uomo, il quale ha la coscienza di essersi con tutte le forze e senza riposo affaticato a raggiungere le altezze dell'arte. È modesto, perchè ha sempre guardato al meglio, ed è andato via via perfezionando e riformando il suo stile; è contento, perchè annovera i prodotti del suo tenace lavoro; è pieno di fede nel bello, di entusiasmo per l'arte. Questa vecchiezza giovanile ci pare invidiabile e augusta. I modelli che quel pittore studiò basterebbero a formare un battaglione di forti uomini e di donne belle; la tela ch'egli ha colorita basterebbe a vestirli. Trecentocinquanta quadri, alcuni immensi, sono usciti dalle sue mani. Egli ha tentato di fare in Italia ciò che il Delaroche ha fatto in Francia: voleva condurre l'arte alla verità della storia. È corso dalla storia sacra alla profana, dall'antica alla moderna, dall'italiana alla straniera; ma più volentieri si è fermato ai fasti della repubblica di Venezia. Ebbe scolari, seguaci, imitatori: insegna tuttavia col precetto e con le opere, benevolo, calmo, arguto, scherzoso. È tanto pieno di salute e di estro, che toccherà gli anni di Tiziano Vecellio.

II.

Ancora la pittura.

Nel visitare le mostre annuali dell'Accademia veneta, ci si sente cascar le braccia: s'indovina che quei poveri artisti vendono poco e male.

Per fare un buon quadro non basta ingegno, occorre anche tempo e danaro. Bisogna scegliere tra molti modelli quelli che paiono più opportuni al soggetto dell' opera; poi bisogna studiare e ristudiare questi modelli, e dopo ogni seduta pagarli. I pittori, che vendono a parecchie migliaia di lire i loro dipinti, hanno agio di confrontare i tipi della natura col fantasma ideale del proprio cervello; hanno comodità di scrutare la fine eleganza delle membra umane, le gradazioni leggiere delle ombre e del colore sulle carni nude, il getto delle pieghe sul corpo

animato che si muove o che sta, i valori fuggevoli dei toni ne' drappi o nel fondo in relazione alla natura viva. Il Meissonier ha una scuderia piena di cavalli per fare que' suoi cavallini piccoli, che sono un miracolo di verità; e non è pittor d'animali.

La ricchezza stessa della stanza dove si dipinge è un aiuto. Vecchi quadri in larghe cornici d'oro, seggioloni intagliati, armature, stipi, stoffe d'ogni colore, tappeti turchi, vetrine piene di gingilli, grandi volumi in foglio, liuti e mandolini, ceramiche, statue e bassorilievi, cento cose messe, con arte, alla rinfusa, eccitano la fantasia, esercitando l'occhio alla varietà delle forme e del colorito. Invece le stanze quasi vuote, con le pareti ornate appena di pochi schizzi e di qualche tela abbozzata, col fantoccio di legno drappeggiato in uno sdruscito lembo di velluto o di panno, con un quadratello di stuoia davanti al cavalletto, raggricchiano la fantasia o la pervertono. Finchè uno è giovane non cura il presente, si consola nelle finzioni dell'avvenire; e il cuor caldo gli fa vedere nelle stesse macchie delle nude muraglie ogni bizzarria di storie, ogni allegria di caricature. Si conforta e ride lì dove l'uomo attempato si lascia andare allo scoramento e alle lagrime. Ne' beati anni delle speranze anche le screpolature del pane asciutto hanno, come notava Marco Aurelio Antonino, una certa grazia. Tutto arride alla giovinezza: le modelle procaci fanno spesso credenza, i venditori di colori e di tele, gl' indo-

ratori di cornici si contentano spesso delle buone promesse: la giovinezza ha un tesoretto nel futuro, e trova non di rado chi glielo va anticipando. La volontà dei giovani, sieno poveri o ricchi, è una molla di acciaio; quella dell'uomo, che, giunto alla virilità, ha bisogno di guadagnare e non guadagna, è una molla di piombo. L'animo nelle privazioni diventa floscio e pesante, o, se scatta, scatta male. Nella solitudine irritata, o fra la moglie che si lagna e i figliuoli che si lamentano, l'arte va in malora: si dipinge senza modelli, o quasi, perchè non vi sono quattrini da pagarli; si dipinge con colori smaglianti, perchè certi gonzi di forestieri o anche di cittadini si lascino pigliare; si dipinge alla svelta, perchè gettando sul mercato molte tele si contentano molti gusti. E nondimeno l'artefice ha sempre in mente di fare una volta o l'altra con molta ponderazione un gran quadro, che dia la misura del suo proprio genio; ma quando un dì si mette al cavalletto per lavorare da senno, s'accorge che l'arte, vendicativa, non perdona a chi anche per poco le ha voltato le spalle.

Questa è la storia di molti artisti in tutte le città, dal più al meno; ma, dove il commercio dell'arte fiorisce, qualche buon briciolo del grasso banchetto a cui sono convitati i migliori cade in mano anche ai più disgraziati; e l'attività degli altri serve anche ai pigri di sveglia e di sprone; e chi, oscuro ieri, mette fuori un'opera bella, è certo di trovarsi intorno un coro di artisti invidiosi — l'invidia, per chi n'è l'oggetto,

è una delle cose più profittevoli e sane — un pubblico che guarda, ed un ricco che compra. Nell'agitazione il livello dell'arte si solleva via via; ma quando mancano i confronti, le occasioni al fare, le discussioni energiche e aperte, l'orizzonte si va di mano in mano abbassando, e non c'è nè splendore di tradizioni passate, nè felicità di ambiente ideale che valga a tirarlo in su.

E, non ostante, alcuni giovani veneziani hanno una rara energia, una costanza ammirabile. Si rizzano in faccia all'avversa fortuna e lottano.

Nessuno forse dei giovani è pittore compiuto; ma parecchi mostrano tanto fervore per la verità e una così paziente intelligenza di essa, che è lecito sperarne un mondo di belle cose. Del Kirhmayr, veneziano col nome tutto irto di aspre consonanti, si vide alla mostra di Brera il grande ritratto di un vecchio bianco e barbuto, in cui c'era un riflesso di qualcuna tra le virtù del Tintoretto. E ci rammentiamo d'aver veduto dello stesso pittore due mezze figure di Chioggioti, i quali in un' osteria, fumando la loro pipetta di gesso, con un boccale di vino dinanzi, si raccontavano i proprii casi. La tavolozza senza contrasti di colore, l'intonazione melanconica non toglievano nulla alla semplicità ingenua e animata delle espressioni. Si capisce che il Kirhmayr s'accosta quasi con pauroso rispetto alla natura.

E vi si accosta con timorata coscienza un altro pittore veneziano giovanissimo, il quale con gli

occhi vivaci pare voglia abbracciare figure, prospettive, paesaggi, tutto il vero, poich'egli sente che per rappresentare gli stalli d'una chiesa, gli alberi di un campo, le facce degli uomini o una scena famigliare non occorre altro che il vedere giusto e il riprodurre esatto. Ma per vedere giusto spesso vede secco, e per riprodurre esatto spesso dipinge duro. Nella sua veduta del *Coro nella chiesa dei Frari a Venezia* le figure che si vestono per la processione, sono più pesanti che non l'altare con i pilastri e le statue, le macchiette sono più legnose che non il legno degli stalli gotici e dorati, i quali, disegnati perfettamente, mostrano, con una verità da far strabiliare, i loro lustri e il sudicio e le ragnatele e la polvere; ma l'organo in alto e le colonne e le vôlte delle navate schiacciano il resto, perchè il pittore non ha voluto lasciare indietro o annebbiare nulla di ciò che stava di contro al suo sguardo da inquisitore. I suoi dipinti sono come un *Interrogatorio processuale*, un *Inventario*: nel Nono v'è come un poco del Giudice instruttore e del Notaio. Bel difetto per un giovine, essendo sempre più facile nell'arte lo sciogliersi che il legarsi. Ed egli mette la identica minuzia nei ritratti in grandezza naturale, dove è meno felice nelle donne e nei giovani che non nelle rughe e nelle grinze dei vecchi. Il suo pennello ama il contorno: si sente impacciato nelle carnosità morbide e sinuose; ha bisogno di linee, di angoli, di geometria. Anche nel paesaggio preferisce i crepuscoli della sera, in cui sul cielo

sereno, azzurretto e gialletto, gli alberi di un verde pressochè nero tagliano aspri; e in un viottolo nascosto quasi tra l'erba dei campi, il pittore mette, quasi persi nell' ombra, de' contadini, de' buoi, che tornano dal lavoro; lontano alza una montagna bruna, che rompe l'orizzonte, e nella vallata la punta di un campanile. Una delle più libere tra le opere del Nono è il quadrettino, dove si vede in una povera stanza un fanciullo a letto, convalescente, e un altro bambino e una ragazza, che gli tengono compagnia: cosetta vigorosa e piena di sentimento.

Il veneziano Favretto e il Da Rios e il Pajetta meditano anch'essi la natura con affetto sincero. Meglio dei due quadri, che il primo espose lo scorso anno a Venezia, era questo, che ci resterà nella memoria: un signore vecchiotto, tornato appena dal viaggio e aperta subito la valigia, si mette, seduto davanti alla tavola, con gli occhiali sul naso, a contemplare un certo astuccio di gioielli, che gli tarda di regalare e sul quale si capisce che fa grandissimo assegnamento; la serva entra portando un bicchiere d'acqua, e spalanca tanto d' occhi nel vedere quelle ricchezze: lavoretto fino, spiritoso, accurato, facile. E simili qualità si riscontrano nella piccola tela del Da Rios, dove in una chiesa di Venezia la solita vecchia, che sta seduta alla porta borbottando e facendo la calzetta, parla con lo scaccino, il quale, vestito tutto di tela rossa, scuote un enorme mazzo di chiavi e si avvia a chiudere la bussola di legno unto, da

cui esce la gente: egli bisbetico, lei fastidiosa, certo i due vecchi si bisticciano insieme. Il Pajetta poi è anche più serio pittore di cose modeste, nelle quali mette alle volte una precisione soverchia non priva di rigidezza e di sforzo. Aggiungiamo il nome di Rotta il giovane, delicato e gentilissimo artista.

Così a Venezia l'arte, che dianzi tentava di emulare le grandezze antiche, sformandole o in figuroni senza garbo, o in leccornie sensuali, o in orgie di colori stonanti, oggi si contenta di umili soggetti trattati modestamente; e mentre dalla imitazione non poteva venire che una pittura tronfia e vana, da codesto avveduto studio della natura potrà nascere forse una pittura moderna, forte di nuova vita. E a Venezia si ritrova nei giovani ciò che non esiste a Milano, ed esiste invece a Firenze, un certo metodo nella ricerca del vero. A Milano tutto è istinto o caso: il giovine si mette per una via senza sapere il perchè, la muta subito, poi la ripiglia, poi la torna a mutare. Una volta imbrocca giusto, nove falla il segno; non sa mai se ha fatto bene e perchè, e, se bada alle lodi o alle censure del pubblico ignorante, del pubblico colto, degli artisti sinceri, degli artisti ipocriti, dei critici pedanti e dei critici scapigliati poveretto lui, è uomo spacciato. Milano, salvo per gli animi di tempra fiera, e ce n'è, diventa città troppo impaziente e fastosa. È difficile nel via vai, nel chiasso delle sue contrade, dalle quali non si può uscire senza mettere il piede

nel molle dei prati a marcita o negli stagni delle risaie, rientrare in sè medesimi, astrarsi dalle false esigenze sociali, vincere le fatali influenze dello spirito di imitazione e quelle ancora più fatali dello spirito di contraddizione, come si può farlo in faccia ai colli di Fiesole e di Bellosguardo o nel silenzio del Canal Grande, in quella città, dove gli abitanti non sono punto necessarii alla vera vita veneziana, che è la vita pittoresca e monumentale.

Il Ciardi, lo Zezzo, lo Zandomeneghi hanno certi modi loro individuali di dipingere, che meritano molta attenzione. Il Ciardi si compiace ne' panni candidi sciorinati dalle lavandaie sui prati intorno a Treviso, nelle giovenche nere chiazzate di bianco, nelle pianure verdi del veneto, nelle lagune — l'acqua tranquilla, azzurrognola, con qualche piccolissima onda spumeggiante alla riva; il limo bruno, lasciato a secco dall'acqua bassa, e un gruppo di grossi pali da ormeggio; una isoletta piccola all'orizzonte, una barca con la vela mezzo calata, un pescatore di molluschi; il cielo a pecorelle, biancastro.

Dello Zezzo, che fece recentemente un grande quadro con dentro due ragazzine, le quali, sedute sullo zoccolo della chiesa di San Marco, giuocano con i colombi, cosa piuttosto insipida, ci rammentiamo il primo dipinto, lodato dai giornali veneziani. Rappresentava un pittore, che sta guardando una donna, la quale alla sua volta sta guardando un quadro sul cavalletto; e nell'occhio del pittore v'è come una certa curiosità

e compiacenza. La donna vorrebb'essere una modella; ma, tozza di corpo, goffamente vestita con un corpetto sgarbato ed una sottana a pieghe verticali, impalata e impacciata nella movenza, sembra meglio una servotta che una modella. Il giovine Zezzo era andato a ripescare i costumi e l'ispirazione nei dipinti di quel Longhi, il quale fu uno dei più preziosi cronisti di strane usanze veneziane, e finissimo ritrattista della natura umana esterna; ma non andò, e forse non poteva andare a' tempi suoi, più in giù della pelle, la quale per giunta era di latte e di rosa, in grazia della polvere di cipria e del rossetto, con qualcuno di que' nei, con i quali madama di Pompadour, scrivendo sulla guerra del 1757 al maresciallo d'Estrées, segnava le città e le posizioni, che al parer suo si dovevano difendere od investire. Il Longhi dovette essere profondo nella scienza de' nei. Era una scienza con una nomenclatura speciale. Si contavano sette specie principali di nei: l' *appassionato* stava all'angolo esterno dell'occhio, il *galante* nel mezzo della guancia (ci pare, se la memoria non ne tradisce, che lo Zezzo abbia messo uno di questi nei *galanti* sul viso di una dama, nel suo quadro ch'è esposto alla mostra permanente di belle arti); sul naso stava lo *sfrontato*, sul labbro il *civettuolo*, all'estremità della bocca il *baciante*. Un neo grosso e rotondo era l'*assassino*; finalmente il neo simulato posto sopra un neo naturale era il *complice*. Ma la importanza di questo ultimo ci persuade a riferire la propria

parola francese, difficile, per cagione della diversità dal femminile al maschile, a tradursi nella nostra lingua, la quale — oh sventura! — si presta meno dell' altra a queste sublimità delle finezze eleganti. Al tempo dunque di madama di Pompadour e di Pietro Longhi quel neo si diceva *mouche recéleuse*, e può considerarsi come un parlante simbolo della società d' allora, che teneva il neo per una grande bellezza naturale, a questo patto per altro, che fosse un neo artificiale.

Ne' quadri dello Zezzo, anche in quelli che non sono incipriati, v' è un certo che di affettato; ma parecchie delle sue mezze figure sono stupende per lo splendor della luce e per il gusto del colorito. Le opere dello Zezzo allettano, quelle dello Zandomeneghi al primo istante ripugnano.

Un quadretto, che molti guardavano sogghignando, diceva chiaramente il nuovo ingegno del suo autore. Dopo caduto il sole, in un'aria lucida ancora e bianchiccia, fra qualche tronco nero e poche fronde scure, stava seduta sopra un parapetto di muro una donna in camiciuola bianca, sottana violetta e mantellina rossa: aveva il naso rincagnato, e sulla nuca un enorme globo di capelli. La tela era dipinta sprezzatamente e insieme stentatamente, e come a bioccoli o a fiocchi. Non si poteva dire nè bella, nè buona; certi toni della figura, la quale staccava in bruno sul cielo, erano vuoti, spiacenti. E pure, chi guardava senza cattive prevenzioni quel quadro, si sentiva a poco a poco invadere da un sentimento di calma e di serenità. Quella donna,

benchè brutta, benchè inelegante, provava dentro di sè le vaghe impressioni del crepuscolo della sera, e le tramandava allo spettatore. Il valore della tinta dell'aria, quello generale della tinta della figura, difficilissimi a mettere in giusto rapporto tra loro, erano bene indovinati: in quel dipinto sgarbato e goffamente eseguito, ci era il grande merito dell'arte, l'espressione del vero. O noi ci inganniamo di grosso, o tutti gli altri quadri della Mostra, migliori mille volte di quello, diventavano al paragone roba leccata, roba artefatta, insomma roba dipinta. Non diciamo, s'avverta, che quello avesse più merito e fosse degno di maggior lode che gli altri; accenniamo soltanto schiettissimamente alle impressioni comparative provate dall'animo nostro — poichè la critica, per noi, deve lasciarsi vincere e guidare sempre dalle impressioni.

Questo signor Federico Zandomeneghi, figliuolo dello scultore che alzò nella chiesa di Santa Maria dei Frari a Venezia l'immenso monumento a Tiziano, ha visto l'arte nuova fuori della sua città, e se n'è innamorato. Che male c'è egli se qualcuno de'suoi lavori rammenta il modo di questo o di quell'artista? Il male starebbe nello scimiare, nell' imitare la maniera dell'uno o dell'altro; ma si vede che lo Zandomeneghi non si travaglia se non intorno alla imitazione o, diciamo pure, chè non gli rincrescerà, intorno alla scimierìa della natura. Con l' andare degli anni questo giovine la vedrà in modo nuovo e tutto suo; il metodo dello studio, che

è eccellente, dovrà portare buon frutto. Lo scrupolo della verità, non nella sua forma materiale meticolosa, ma in relazione al *sentimento* del tema, ecco ciò a cui dai quadri anche pessimi dello Zandomeneghi si indovina che intende. E vi intende con nobile pertinacia, sopportando alteramente di venire deriso, compatito o malmenato dai colleghi veneziani, dal pubblico e dai giornalisti, e continuando dritto la sua via, con poca o punta speranza di potere essere presto capito e lodato nella sua città.

Nel vedere anni addietro alla mostra dell'Accademia veneta un quadro dello Zandomeneghi, il quale rappresentava una compagnia di spazzini cenciosi e luridi, che, sdraiati in terra o seduti sui gradini o appoggiati con le spalle al muro, si riposavano dinanzi alla elegante facciata della Scuola di san Rocco, ci tornava nella memoria ciò che il maestro di rettorica dell'imperator Marc'Aurelio diceva dello stile di Seneca. Diceva che vi si può trovare qualche frase ingegnosa e qualche pensiero brillante; ma soggiungeva che anche nelle cloache si può trovare qualche moneta d'oro. *È forse una ragione questa*, concludeva Frontone, *per fare il mestiere dello spazzaturaio?* Certo il fare lo spazzaturaio dell'arte sarebbe una cosa puzzolente e laida; ma delle sentenze dei retori bisogna avere sospetto, che sarebbero capaci di farci credere spazzaturai lo Shakespeare in molti dialoghi e Dante in molte terzine. E poi l'oro dell'arte non corre nelle mani di molti, massime a questi anni. Lo

Zandomeneghi, per verità, non ci diede oro fino in quel quadro, bensì una lega, nella quale entrava pure qualche particola d'oro. Ci dia moneta d'oro di buon saggio (chè proprio pura è quasi impossibile) e noi non gli chiederemo dove sia andato a spazzarla.

D'accosto a quello, che non sapeva di rose, c'era un altro dipinto, che una signorina smorfiosa avrebbe potuto guardare senza turarsi le narici, posto che non le desse noia il fumo della pipa. Figurava un vecchio servitore in livrea, che, appoggiato allo stipite di una di quelle porte le quali scendono ne'canali di Venezia e si dicono rive, parlava solennemente con un barcaiuolo seduto alla poppa della sua gondola, e fumante placido. L'aristocrazia stecchita e maestosa del domestico riesciva in naturale contrasto con la disinvoltura scamiciata dell'uomo libero, sul cappello del quale un raggio di sole faceva brillare il color giallo della paglia. Il sole splendeva allegro, ma tepido; que' due uomini erano vivi, erano proprio veneziani. Peccato che lo Zandomeneghi, il quale intende alle volte e rivela così bene il *sentimento del soggetto*, vada spesso fantasticando intorno a queste tre parole sino al punto di farle uscire dall'animo, dove devono stare, per farle entrare nella testa, dove diventano o una pedanteria o un indovinello. Era una pedanteria quella specie di brutto dittico, che stava esposto ad una mostra di Torino, e che, rappresentando una giovane pitocca che cuce, ed una giovane elegante che non fa nulla, aveva per

titolo il proverbio: chi lavora ha una camicia, chi non lavora n'ha due. Era una gofferìa il quadro esposto ad una mostra di Milano, che figurava uno scaccino addormentato, e certe donne che lo deridono. Le *Impressioni di Roma* sono invece, insieme ad altre nuove opere dell'artista veneziano, cose eccellenti ed audaci. Un proverbio turco afferma che ci vuole del merito a strappare un pelo al cinghiale: lo Zandomeneghi ha il pregio, assai raro, di combattere corpo a corpo la natura, e di averle già strappato qualche mistero. Ne'suoi quadri si vede troppo sinora il sudore di questa lotta. Bisognerebbe invece fare come i gladiatori romani: nascondere l'ansia, dissimular la fatica, vincere con grazia.

III.

La scultura.

Il Corano, al versetto 92 del capitolo intitolato *La Tavola*, dice: *O credenti! il vino, il giuoco d'azzardo, le statue e la sorte delle freccie sono abbominazioni inventate da Satana*: *astenetevene e vivrete felici.* I Veneziani seguono il precetto del Corano, almeno in ciò che si riferisce alle statue. In quella città piena di maravigliosi esempii anche nella statuaria, in quella città dove non mancano gli uomini innamorati dell'arte e la gente ricca, si contano quattro scultori soltanto: il primo trova l'agio di tirare in lungo de' lustri le allogazioni; il secondo in trentacinque anni dacchè lavora in Venezia ha forse fatto per Venezia un solo gruppo di marmo; il terzo per non istare con le mani in mano s'è

dovuto gettare alla pittura ed alle anticaglie, e il quarto alla scultura decorativa. A cercar bene si trovano alcuni altri, che, di quando in quando, mettono fuori qualche ritratto o qualche statuina; ma operano tanto poco e cose di così lieve merito che la critica non istringe nulla.

Il commendatore Luigi Ferrari, figliuolo di un buono statuario veneziano, e professore di scultura nell'Accademia di Venezia, ha un nome rispettato nell'arte italiana. Cominciò con una grande audacia giovanile, che fu fortunata. Gettando il guanto a Polidoro, Atenodoro e Agesandro, modellò un nuovo gruppo di Laocoonte co'suoi figliuoli: lo modellò in dimensioni simili a quelle del gruppo antico, scegliendo quasi lo stesso momento dell'azione. Era un'aperta sfida contro gli scultori di Rodi. L'animo più fermo, la mano più risoluta avrebbero dovuto tremare. Un giovine, scappato appena dalla scuola, pigliarsela con quell'opera, che nel periodo aureo della scultura italiana, quando fu scoperta fra le rovine delle terme di Tito, fece alzare un alto grido di ammirazione e correre a Roma da tutti i paesi gli antiquarii e gli artisti; con quell'opera, che Plinio diceva la più bella fra tutte le opere belle di pittura e di statuaria; con quell'opera, ch'ebbe un libro famoso dal Lessing, e intorno alla quale, avvezzi sino dall'infanzia a tenerla per maravigliosa, si esercitarono con la matita o con la creta gli studiosi dell' arte dal 1506 fino a'dì nostri! Il Laocoonte: che sublimità di espressione, che bellezza di composizione, che scienza di muscoli, che mi-

racolo d'arte! Un giovine, che non ha fatto mai niente, gli si pianta in faccia con la testa alta e con lo sguardo sicuro, e, strappandosi dal petto gli entusiasmi tradizionali, con forte voce gli grida: tutti t'hanno studiato, tutti t'hanno copiato, io solo, ribellandomi alla tua vecchia forma, mi sento di rinnovarti. Meditò l'*Eneide*, e, chiuso nel suo studio, andò pensando al generoso sacerdote di Troia e alla fiera vendetta degli Dei.

Il gruppo che n'uscì diventò più morale dell'antico. Nel gruppo antico Laocoonte non bada affatto ai figliuoli; lo spavento dei serpi, che gli si avvinghiano alle membra, lo invade tutto, e si sforza invano di liberarsi dalle terribili spire, e getta indietro la testa più per lo spasimo del dolore fisico e per secondare l'atto delle braccia che non per volgere gli occhi al cielo. L'istinto angoscioso, violento della propria salvezza fa che si scordi insieme degli Dei e dei figli: Laocoonte non è più nè padre, nè sacerdote. Non sappiamo davvero come il Winckelmann prima ed il Lessing poi abbiano potuto vedere sul volto e in tutto il corpo di Laocoonte *un'anima grande e imperturbabile*. Que' due dotti e i loro tanti seguaci confusero i caratteri della scultura eginetica e fidiaca coi caratteri della scultura greca, che decadeva: decadenza sublime, ma nella quale la divina serenità della precedente arte s'intorbida, il purissimo candore si va macchiando, e la misura dei moti e degli affetti perdendo. Il Laocoonte somiglia ai fregi del Partenone e al timpano del tempio di Egina, come le statue del

Bernini somigliano a quelle del Ghiberti e del Donatello: il Laocoonte è *barocco*. Ci rammentiamo di avere letto un libro francese del dottore Duchenne, in cui, con l'aiuto di ottantaquattro tavole fotografiche, era studiata l'applicazione del meccanismo della fisonomia umana o dell'analisi elettro-fisiologica nell'espressione delle passioni alla pratica delle arti plastiche. L'autore censurava il Laocoonte; ma perchè non abbiamo nella memoria le ragioni scientifiche di quelle censure e ci manca il tempo di consultare il volume, il lettore, se gli preme, cerchi da sè. Ad ogni modo, almeno nell'apparenza, il Laocoonte è modellato con una verità e con una vigoria ammirabili: e intendiamo la sola figura di lui, perchè nei figliuoli è un altro paio di maniche. In essi la tradizione dell'arte greca pare scrupolosamente seguìta: codesti ometti, con le teste piccole e le membra sottili, stanno fra le anella degli spaventosi serpenti in attitudine quieta e aggraziata. Ne' fanciulli è ancora idealizzata la eleganza tranquilla del corpo umano, mentre nel padre le cautele dell'arte lasciano luogo alla veemenza della espressione. Il difetto capitale del famoso gruppo sta dunque nella mancanza di unità di stile: fosse tutto *barocco* sarebbe tutto stupendo.

Un giorno di mattana Tiziano Vecellio si dilettò a disegnare una grossa scimia e due scimiette minori nella propria attitudine di Laocoonte e de' figli, con molt'altre bertuccie, che, impaurite del caso, scappano via; poi diede a

incidere la bizzarra satira al suo scolare Boldrino. Il Vecellio intendeva a ferire gli accendimenti dei copiatori di cose antiche; ma Luigi Ferrari non si sarebbe attentato, neanche per questo fine, di pigliarsi beffe di un'opera greca. A ritentare il soggetto degli scultori di Rodi dev'essere stato spinto dal desiderio di esprimerlo, come dicevamo, più moralmente, e di improntarlo ad una nuova unità di azione e di stile. Nel gruppo antico ciascuna delle figure sta da sè, legate solo dagl'intricati nodi de' due lunghi serpenti; nel gruppo del Ferrari si uniscono tutte in un affetto, che gli spasimi e la paura non bastano a soffocare. Laocoonte con un braccio stirato in su cerca di svincolarsi dalle strette dei serpi; ma guarda con affannoso spavento al ragazzo, che, morto, gli sta disteso a' piedi. L'amore paterno vince l'istinto della conservazione; l'uomo pensa meno a sè che a' figliuoli: Laocoonte è padre. Questa ci sembra la più notevole differenza tra l'opera dello scultore cristiano d'oggi e quella degli antichi scultori pagani. Il fanciullo morto è bellissimo; i suoi muscoli già rilassati contrastano coi muscoli irritati delle altre due figure, e le linee del corpo si legano perfettamente all'insieme del gruppo. Il secondo ragazzo, men bello, mentre avvinghiato ai fianchi sta per gettare l'ultimo fiato, appoggia una mano sulla spalla del padre, come bisognoso, spirando, di dargli l'estremo addio. Questa comunanza di affetti famigliari in un caso così repentino e in ambascie così mortali corrisponde alla nuda na-

tura dell'uomo? Lo stile non è forse un po' floscio, un po' artefatto, un po' freddo? Non vogliamo cercare così addentro. Certo il Laocoonte antico resta infinitamente superiore al Laocoonte moderno; ma l'avere tentato di vincerlo o solo di esprimerlo in maniera diversa, mostrò nel giovine artista un animo baldo ed un robusto ingegno. Il gruppo, circa trent'anni or sono, fu mandato alla mostra delle sale di Brera; e i Milanesi, che avevano prima ammirato l'Achille del veronese Fraccaroli, portarono a cielo il Laocoonte del veneziano Ferrari. In un giorno il nome dell'artistello ignoto diventò quello di un artista celebre.

Lo spirito e lo stile del Ferrari sentirono fin dal principio il sapore classico ed il sapore moderno, purtroppo anche un tantino il sapore accademico. Le sue opere sono vere, son nobili; nella natura mette qualche cosa di greco, ma questa lega è formata con l'aiuto di un poco di pedanteria, la quale a'suoi lavori scema le virtù eminenti di nobiltà e di vita, che vi potrebbero brillare. Un gran malanno del Ferrari è stato l'abitare a Venezia. Per quella mente contemplativa ed incontentabile sarebbe riescita necessaria l'agitazione di una città, che lo spingesse a operare, e che gl'impedisse di avvizzire nella ricerca lunghissima e faticosa del meglio la freschezza del suo pensiero. Venezia ha messo nelle opere del Ferrari un certo che di sonnacchioso: il polso è lento, l'occhio non guarda, il cervello sogna nelle sue figure piuttosto che pensare e volere. Sono, in verità, un po' molli le opere vecchie e

nuove di questo eccellente scultore: l'*Angelo della Carità* che, sopra un monumento del cimitero di Verona, porge due pani ad una donna e ad un vecchio; un *Giovine* che, inginocchiato e chiuso nel ferraiuolo, prega sulla tomba della sua madre; due *Fanciulle* che, pure sulla tomba materna, vanno piangendo a deporre corone; l'*Angelo della Resurrezione* che, da un sepolcro del Camposanto di Trieste, aspetta il cenno per islanciarsi in cielo; un secondo *Angelo della Resurrezione* pel monumento ai conti Papadopoli; parecchi altri Angeli suonanti o cantanti, ed una Religione, ed una Immacolata, ed alcuni Santi, ed un Giovine col suo cane, ed una Bambinella che legge, ed una Donna quasi nuda che pensa, e Davide che uccide Golia, e la Taglioni che balla, e via discorrendo. L'autore del *Laocoonte* non ha lavorato poco, si vede; ma quanta più anima non avrebb'egli messo ne' marmi se, invece di vivere in una città dove a contare i buoni scultori soverchiano le dita di una sola mano, fosse vissuto a Milano, a Firenze, a Roma? Nel calore della vita artistica e della vita sociale sarebbe svaporato quel po' di accademico, ch'è in lui, lasciando libero il suo bellissimo spirito, il quale, nell'abbracciare, come fa, in un unico amore verità e classicismo, avrebbe saputo riprodurci splendidamente la forza e la grazia della natura bella.

Del Borro abbiamo lungamente parlato in proposito del monumento a Daniele Manin. Non possiamo tacere il nome del Minisini, uomo attempato, scultore saggio, placido e qualchevolta

gentile di monumenti sepolcrali, di statue religiose e allegoriche.

Il Dal Zotto è giovine invece e ardito. Modella con pronta maestria figure decorative e busti bizzarri. Abbiamo visto di lui un ottimo bozzetto del monumento, che Venezia intende alzare al suo grande Goldoni. La figuretta ha il lungo panciotto, le gonfie gale al petto ed a' polsi, il cappello a tre punte. Appoggia la mano destra sul pomo di un'alta mazza, che tiene piantata dinanzi a sè. In tutta la persona v'è l'attenzione acuta, sul volto il sorriso. Studia la sua commedia nel popolo, ascolta, ma già inventa, come fa l'uomo di genio, che copiando crea. Non si può scambiare quel piccolo Goldoni con nessun altro grand'uomo: è brioso, vero, finamente sarcastico. Per carità lo facciano di marmo candido: il bronzo stonerebbe col carattere di quella schietta figura.

IV.

I restauri.

A Venezia l'architettura piglia come un aspetto di cosa viva. Quello specchiarsi che fa nell'acqua pare che la immedesimi alla natura del sito. Nelle altre città i monumenti hanno qualcosa di arcigno o di solenne, che li fa guardare con un certo rispetto freddo, quasi pauroso; qui all'incontro le anticaglie hanno del famigliare, sono tue amiche vecchie che ti sorridono e ti rallegrano. È un'arte gaia, che scherza. Pigliamo, a caso, una finestra di uno di quei palazzi archiacuti e arabi e bisantini, mezzo orientali e mezzo occidentali, che sono sparsi in tutte le *calli* e in tutti i *rii* della città. Due colonnine a vite, o due pilastrelli con un cordone a spirale portano l'arco fiammeggiante, il quale termina all'alto in un

fiore, e nell'interno ha per ornato o un trilobo o un intrecciamento di archetti, di cerchietti e di triangoletti grazioso. Il terrazzino è formato di balaustri snelli, con due leoncini o animali fantastici seduti ne' due canti. Talvolta queste finestre sono collocate proprio all'angolo dell'edificio, sicchè pare che il sostegno manchi e che la muraglia superiore debba ruinare; alle volte tengono in mezzo una gran finestrata, composta di colonne sottili con capitelli a foglie di cavolo e certi archi rotondi, i quali entrano gli uni negli altri, sicchè tra l'uno e l'altro resta una schiera di triangoli mistilinei, e sotto una schiera di archi a sesto acuto, e sopra lo spazio per una o più file di cerchi quadrilobati.

Quegli architetti veneziani si trastullavano con il compasso: disegnavano un merletto per una Buranella da' capelli corvini e crespi, poi con la stessa arte un palazzo per un senatore della Repubblica. L'architettura veneziana nel cadere del Trecento e nel principio del Quattrocento era fatta coi *tomboli* e coi *piombini* da fare pizzi e trine; e, per esempio, la Ca' d'Oro nel Canal Grande si potrebbe chiamare il *punto di Venezia*.

È una cara e stupenda architettura, che non ha senso comune. Il suo arco è certo la più bislacca cosa, che un costruttore potesse immaginare: due *S* arrovesciate, le quali si guardano e si toccano all'alto, e spesso piantano su due mezzi *C*, senza dire che tra queste *S* e questi *C* v'è sovente un angolo di due linee rette. Un così fatto ghirigoro non ha norma di cunei, non

può sorreggere niente, neanche sè stesso. E pure il Palazzo ducale, che è il più bel palazzo del mondo, sta in piedi con quell' arco, e stanno in piedi con esso l' ampio palazzo Foscari, lo stretto palazzo Contarini Fasan, fetta di architettura magnifica, il palazzo Cavalli, il palazzo Cicogna dell'Angelo Raffaele, che sembra un traforo d' avorio intagliato da un benedettino, e cento altri palazzi, che il tempo ha corrosi e ha ornati di cespugli verdi, senza troppo sconnetterne i ricami di marmo ed i trapunti di pietra. C'è a Venezia tutte le maniere, tutte le varietà di archi, a cominciare da quelli ad alto peduccio e a grosso abbaco della chiesa di San Giacomo di Rialto, del fondaco dei Turchi, del palazzo Farsetti, sino alle arcate rotte e goffe della barocca chiesa degli Scalzi e dell'arcibarocca dell'Ospedaletto.

La logica dell' arte è relativa, come la bellezza. In un'altra città la chiesa di San Marco, per esempio, sarebbe troppo matta: ori, mosaici, colonne che una ne porta cinque, e ce n'è cinquecento, arconi bisantini, pinnacoli, archi acuti, foglie arrampicanti gotiche, intrecci arabi, santi goffi, mostri terribili, persino quattro grossi cavalli proprio nel mezzo del prospetto. E con tutto ciò la chiesa di San Marco pare a Venezia la cosa più semplice e più logica di questa terra: le sue forme disparate s'accordano, i suoi colori smaglianti si unificano. Gli è che lo spirito di chi entra in quella città respira, quanto all'arte, in una atmosfera fantastica tutta

particolare, avvezzandovi subito e senza avvedersene i polmoni del cervello. Il vento dell'oggi non soffia a cacciar via quell'aria vecchia, ma pura, dove nuotano le particelle del bello. Ci si nutrisce di bellezza. Peccato che questo modo di nutrizione non possa bastare al popolo veneziano; poichè quel giorno, nel quale Venezia diventasse una città ricca di commerci e d' industrie, aprisse nuove vie, alzasse grandi caseggiati, facesse restaurare le sue catapecchie e imbiancare la faccia alle sue case, quel giorno l'incanto cesserebbe, e si ammirerebbero i suoi monumenti come s'ammira il Duomo di Milano, con entusiasmo ristretto e distratto.

Una delle cagioni, per le quali nella Piazza e nella Piazzetta si prova come un senso di inebriamento estetico, è questa, che l'agitarsi della vita contemporanea, lì tra gli antichi edifizii e nella pace della esistenza veneziana, non domina sul passato. E Dio disperda il disegno dell'exprefetto Torelli, il quale vorrebbe, col mezzo di una via da carrozze lunga 880 metri e costeggiante la Riva degli Schiavoni, mettere in comunicazione il Giardino pubblico e la Piazzetta, facendo venire dinanzi al Palazzo ducale biroccini, pincionelle, omnibus e i cavalli e i vetturini, con grande rallegramento dei marmocchi e delle bambinaie.

Non diciamo che la povera regina dei mari debba essere condannata, in grazia dell'arte, ad una sempiterna sudicerìa, e che, dove occorra, le sue calli non si possano allargare ed i suoi

rii raddrizzare; ma chi volesse scimiotteggiare a Venezia le altre città, farebbe come un medico, il quale non badasse nell'ordinare i farmaci al temperamento de' suoi malati. Ci sono le città sanguigne, le città nervose, le città biliose, le città linfatiche: Milano, per esempio, è sanguigno-biliosa, Venezia è nervoso-linfatica.

Abbiamo sentito sperare da qualcuno che una volta o l'altra ci si risolva di interrare il Canal grande per farne una larga via carrozzabile, un corso, un'ampia *arteria*, come dicono. Se il disegno, che è e resterà il desiderio di qualche cervello smanioso di modernità, avesse luogo, Venezia morirebbe di pletora o di vergogna. E che convenga essere molto cauti nel rimodernare, si vede già da una via nuova e larga, la quale fu aperta cinque anni addietro lì dove stavano certe viuzze a sghimbescio e tanto strette, che gli amanti potevano stringersi la mano da una finestra all'altra di rimpetto. L'allargamento era indispensabile: facilita il cammino alla gente, che prima, andando dalla Stazione della ferrovia al centro della città, s'ingorgava a ogni tratto; e non ostante, mentre nelle altre città le vie necessarie, in un quartiere popoloso, in una linea di grande passaggio s'arricchiscono facilmente di vasti edifici ornati decorosamente, qui non vediamo alzarsi che misere casette ad uno o due piani oltre il pian terreno, con certi stipiti e certe cornicette magre magre da far compassione. Codesta gretteria moderna stringe il cuore davvero, e paiono meno pitocche le calli vecchie coi

loro cenci d'ogni colore appesi alle finestre, e con le donne che ciarlano sedute dinanzi alle porte delle case infilando perle o facendo calzette.

La magistratura dell' edile è in Venezia più ardua assai che negli altri siti. Altrove basta conoscere i bisogni nuovi e provvedervi con utilità e con decoro; qui bisogna essere amorosi dell'arte, studiatori dell'antico, invasi dallo spirito di Venezia, per conciliare il vantaggio effettivo con le esigenze dell'indole tradizionale e invincibile del paese. Quando diciamo spirito di Venezia e indole del paese, non intendiamo tanto parlare degli abitanti quanto della città materiale, che pianta sui pali di rovere, di larice, di ontano, e sente circolare intorno a sè e dentro di sè nelle viscere quella bella e spesso, pur troppo! poco olezzante acqua verde. E talvolta gli edili riescono a fare cosa che giovi al pubblico senza sciupare Venezia. I vecchi ponti avevano i gradini alti, disuguali, incomodissimi, i parapetti di muro massiccio, gli archi grossi alla chiave. Si vanno rifacendo, e bene, e le gambe dei camminatori se ne rallegrano, e gli occhi anche. I ponti nuovi della Riva degli Schiavoni sarebbero buoni tutti, se in uno non fosse accaduto un errore bizzarro nella curvatura dell'arco elittico, il quale apparisce come rotto alle due parti, con gran dispetto di quel senso di geometricità, che tutti gli uomini portano nell'occhio. Gli artefici e gli operai veneziani sono molto intelligenti, molto abili, ed hanno queste due prerogative insieme — una paziente e de-

licata cura nelle loro opere, e a volte una trascuratezza indolente e spensierata. Guardando i loro lavori si resta maravigliati della sottile precisione, dove il cervello e la mano entrano del pari; ma non di rado si rimane stupiti di una svista, di una imprevidenza, che sembra incredibile a coloro persino i quali ne sono colpevoli. La mente insomma, che è per natura svegliata, qualche volta va pisolando. Ed è singolare come i Veneziani, i quali hanno prontissimo ed astutissimo il pensiero, sieno pigri non di rado appunto nel pensare, contentandosi di operare prima, per iscoprire poi nelle loro stesse opere finamente i difetti, con tanta sottilità d'ingegno quanta ne mettono a scoprirli in quelle degli altri. Non la perdonano a nessuno, neanche agli amici; ma neanche a sè stessi.

De'ponti nuovi ce n'è uno brutto nel più ameno luogo della città, tra il molo della Piazzetta e il giardinetto del Palazzo reale, lì dove si vede l'isola di San Giorgio, la chiesa del Redentore nella Giudecca, a destra il tempio della Salute e la punta della Dogana, a sinistra la lunga curva della Riva degli Schiavoni, che termina nel verde fosco dei giardini pubblici, e di lontano qualche isoletta e la sottile striscia del Lido. Ma di un altro ponte ci rincresce anche più, di quello *del Paradiso.*

Tra due case vicine, in testa ad una calle stretta, proprio all' imboccatura verso il rio, innestata a'piedi nelle muraglie dall'una parte e dall'altra, si alza parecchi metri più in su della strada una

cuspide acuminata, con una Madonna in bassorilievo nell'arco acuto, de' trafori leggerissimi tra l'arco e il timpano e all'alto un fiore. Era una maraviglia. Certe tinte del marmo e dei muri laterali, che andavano quasi dal rosso al verde, facevano di quella cuspide *del Paradiso* e delle case intorno una veduta così succosa, che ogni dì qualche pittore piantava dinanzi ad essa il cavalletto. La cuspide è rimasta tal quale; ma il ponte, che si doveva rifare e si poteva rifare bene, ha tutto sciupato. Figuratevi una travata di ferro, orizzontale, rigida, secca, d'un verde stonante, con certi prosaici parapettacci: pensate che cosa diventa il verde del canale, che cosa diventano le linee delle case e del frontispizio leggiadro. Non v'è più composizione, non v'è più colore. Quell'ingegnere ha davvero una gloria etimologica rara: prima si poteva credere che il ponte fosse detto per ammirazione ponte del Paradiso; ora si pensa all'antica famiglia patrizia dei Paradiso, che possedeva quelle case e ch'è estinta da qualche secolo. Grazie: avremmo preferito l'errore vecchio, ed il ponte vecchio.

L'ambiente artistico o fantastico, nel quale gli spiriti vivono a Venezia, produce, a parer nostro, certe conseguenze notevoli. Fu già considerato da molti l'amore che le popolane di Venezia hanno per i colori smaglianti, scialli verdi, sottane rosse, corpetti gialli, pezzuole azzurre, tutta la tavolozza dei toni stridenti; e fu avvertito che, mentre in qualunque altro luogo quella discordante e disordinata vicinanza di colori parrebbe fastidio-

sissima all'occhio, in Venezia s'accomoda invece e si unisce in singolare e splendida, ma compiuta armonia. Or la cagione di questo fatto venne cercata nella limpidezza dell'atmosfera, nell'oscillare che fa l'aria dove si operi una leggiera evaporazione marina, o in altre cause, che non sono speciali a Venezia; ma la cagione non può essere forse in questo, che l'occhio, come s'è detto indietro, è schiavo dell'abitudine? Si avvezza alla gran luce del sole e ci vede quasi nelle tenebre, distingue le più sfumate differenze di tinte e compone le più disparate. Questa assuefazione a certe intonazioni pittoriche deve venire, crediamo, più dalle prospettive d'una città che dalle figure, poichè le prime dominano costantemente e si può dire invadono la pupilla dell'occhio. Ora l'abitare in una città dove le case sono bianche o quasi bianche, e l'abitare in una città dove le case sieno di varii e forti colori, deve naturalmente disporre l'organo della vista a giudicare l'insieme dei toni diversamente. A Venezia le case sono dipinte da quella gran pittrice che è la salsedine, la quale sgretola i puliti intonachi, e sa trovare con la sua ricca tavolozza sui marmi, sulle pietre, sui mattoni una infinità di vivacissime tinte. Il bianco si trasforma nei colori del prisma, ed il riflesso non viene giallo dai ciottolati, come nelle altre città, ma rimbalza dalla superficie dell'acqua smeraldina o azzurrastra. Così l'acqua salsa, che è la mortale nemica delle costruzioni, è la generatrice di quell'ambiente pittorico, dal quale si può dire quasi

che sieno nate spontanee l'architettura, la pittura, le arti ornamentali e le foggie popolane del vestire: così insomma questo elemento di rovina è un elemento di bellezza.

Da codesto ambiente derivano dall'altra parte due mali. Il primo, che i pittori veneziani, lodati a Venezia, non paiono al di fuori — salvo le eccezioni — nè naturali, nè armonici nel colorito. Il secondo, che gli architetti, vivendo fuori dello spirito universale dell'arte, s'impacciano nella imitazione minuta e gretta, o se si propongono di essere moderni, come i loro colleghi delle città di terraferma, somigliano a pulcini bagnati.

In questo è loro di danno, non di aiuto la infinita varietà e bellezza della vecchia arte veneziana. S'è toccato delle architetture del Medio Evo; ma insieme ad esse ecco Venezia piena delle leggiadrie del Rinascimento. Tali delicatezze, che spesso, come nei parapetti e nei gradini della Scala dei Giganti, paiono ceselli e nielli, pigliano talvolta un aspetto maschio e imponente, come nel palazzo Vendramin-Calergi del Gran Canale. E il Sansovino, in mezzo a tanta roba stupenda, s'è sentito destare l'immaginazione più libera che mai, ed ha composto il palazzo della Libreria vecchia, magnifica licenza di un cinquecentista. E, quanto al Seicento, non sappiamo che si trovino al mondo due edificii da mettere innanzi a'due di Baldassare Longhena, la chiesa della Salute ed il palazzo Pesaro. Ma il Settecento, voluttuoso e svenevole, ha lasciato anch'esso graziosissime traccie nelle sale, ne'gabinetti, e

soprattutto nelle camere da letto dei patrizii veneziani, dove i putti paffuti e le ninfe procaci s'inquadrano in cento ingegnosi scomparti architettonici con festoni di fiori e ori lucenti. E così il cervello del povero architetto d'oggi si confonde nell'allettamento di tanti esemplari diversi. Creare un nuovo stile fra innumerevoli cose di sì alta bellezza, chi potrebbe pensarci? Scegliere e imitare, ma che cosa, ma come? Tali dubbii, tali perplessità si rivelano chiaramente nelle poche opere, che la Riva degli Schiavoni, il campo di Santa Maria Formosa, la nuova via Vittorio Emanuele e pochi altri luoghi della città hanno visto questi ultimi anni alzarsi dalle fondamenta. Lo stile è quasi sempre il lombardesco spolpato, dissanguato. D'accosto ai vecchi monumenti, che vivono e parlano alla fantasia, queste cose moderne paiono spettri bianchi e muti e ghiacciati e ineffabilmente noiosi. Le cornici sono timide, con certe modanaturine che vorrebbero per vergogna rientrare nella pietra; gli archi sono magri ed i pilastri smilzi: sembra un'architettura smunta e allampanata. E la colpa non è degli architetti, che hanno ingegno e scienza: è anzi tutta di quel miracoloso passato, che impaccia il presente.

Venezia, non adatta al nuovo, è la città de'ristauri. Si fanno spesso con tanta cura e con sì fine intelligenza, che ottengono il vanto supremo, quello che non si vedano. E non è da dire che sieno riparazioni dell'epidermide, poichè non di rado agli edificii, guasti nelle ossa, bisogna ri-

fare lo scheletro, prima di ridar loro le polpe e la vita. Così s'è risarcita di pianta una delle più rare cose dell'architettura del Rinascimento, la chiesetta della Madonna dei Miracoli, dove il coro, rialzato di molti gradini sulla nave, con due pulpitini ai lati e l'altare chiuso da parapetti a traforo, è ricco di quegli squisitissimi ornati lombardeschi, i quali vincono tutte le altre maniere ornamentali del secolo decimoquinto.

I vecchi architetti, eccetto alcuni del Cinquecento, hanno apprestato una gran copia di lavoro ai moderni. Componevano ed ornavano stupendamente, ma costruivano male. La chiesa di San Marco è piantata su pali corti e sottili, con la muratura dei piloni a rottami e tutta impellicciata all'esterno di lastrine di marmo appena appiccicate all'organismo della fabbrica. E negli edificii di tutti gli stili il rivestimento, che non s'innesta all'ossatura, e l'abuso de' tiranti, delle chiavi, degli arpioni di ferro sono la maledizione dell'architettura. Nella chiesa di San Salvatore, che si sta restaurando, barocca nella facciata, ma di bel modo lombardesco nell'interno, le vôlte e i tetti non erano più portati che dalle lastre di pietra, le quali circondavano e nascondevano il sodo dei sostegni; e non sono molti anni che la facciata della chiesa degli Scalzi, opera storta, ma grandiosa di Giuseppe Sardi, essendosi corrose in meno di due secoli per l'ossido le staffe che tenevano uniti alla muraglia i pezzi di marmo, minacciò di rovesciarsi, e si dovette disfare e rimettere in opera con più giudizio di scienza.

Un gran pezzo il fianco meridionale della chiesa di San Marco, quello che si ammira approdando alla Piazzetta, e che unisce in divina veduta prospettica il Palazzo ducale alla Torre dell'Orologio ed alle Procuratie vecchie, rimase orrendamente nascosto dalle stuoie di una armatura. Non ce ne doliamo, perchè la cura eroicamente chirurgica, alla quale la basilica fu sottoposta, ce la ridona più energica di quel che fosse otto secoli indietro negli anni della sua giovinezza. L'angolo tra la facciata ed il fianco è portato da una delle colonne che si moltiplicano andando in su, e che dànno una immagine di quelle *forze di Ercole*, in cui nel giovedì grasso i Castellani ed i Nicoloti gareggiavano con gelosa audacia in faccia al doge ed ai senatori. Le colonne erano fuori di piombo, gli archi ad alto peduccio sconnessi, il muro dava segno di sventrarsi spaccando la pelle di marmo, e tutto pareva che volesse ruinare. Non bastavano oramai nè stringhe, nè puntelli: se l'angolo si fosse rovesciato, il corpo della chiesa sarebbe venuto giù. Bisognava riparare al pericolo, come s'era già fatto per il fianco settentrionale; ma la cancrena principiava nelle fondazioni. Si tolsero ad uno ad uno i pezzi di marmo, numerandoli in relazione ai disegni ed alle fotografie, e si rifecero solidissime le fondamenta. I muri di calcinaccio diventarono sodi muri di grossi mattoni, ne'quali vennero innestate le cornici e le altre membrature a beccatello; si legò con robuste catene di ferro il corpo dell'edificio ai due fianchi rinnovati; si ri-

posero in opera le parti esterne, facendo colare per mezzo di certi canalucci il piombo ne' letti d'assettamento e nelle commessure inclinate; finalmente si riappiccarono con uncini di rame assai bene accomodati le incrostature, rinnovandole con gli stessi marmi e sull'identico disegno quando i vecchi pezzi erano troppo guasti. Ma bisognava vedere con quanta pazienza, con quanto amore si conservavano i più minuti frammenti antichi. Se di un capitello rimaneva una voluta, una foglia, si rifaceva il resto intorno a quella foglia od a quella voluta, imitando con religioso scrupolo le stesse irregolarità, le stesse imperizie della scultura bisantina. La mano di quegli scarpellini è archeologica: hanno il genio dei tasselli. Sono guidati da un capomaestro, vecchietto vivace e semplice, il quale non vede altro al mondo, crediamo, che la sua cara chiesa di San Marco. È appaltatore delle opere, ma sciupa i proprii affari, si fa sgridare per le sue minute lentezze, e le minacce talvolta e gl'impacci gli piovono addosso. Egli è sereno a ogni modo, e va fantasticando ogni dì nuovi ordigni e nuove perfezioni. Come Leonardo da Vinci, proporrebbe, all'occasione, di alzare tutto d'un pezzo il Battistero di Firenze, o come Pietro Crovato di raddrizzare il campanile di San Giorgio in Venezia: la sua ignoranza è piena di invenzioni e di fede. Studiò da per sè, senza sapere ciò ch'era stato fatto in simili casi dai costruttori moderni, un sistema di armature, che legasse insieme le colonne, il basamento, gli architravi, i timpani,

tutto insomma il grande altare della cappella Zen a San Marco, magnifica opera di *Pier Zuanne dalle Campane*; e così imbracato, senza sgarrare di un pelo, lo sollevò e lo rimise a piombo.

In questi lavori di restauro, ne' quali bisogna seguire ora per ora le malattie dell'edificio, malattie diverse, quasi nascoste, e provvedere tosto ai rimedii, la scienza dell'ingegnere non varrebbe un bel nulla senza questi buoni *proti* ingegnosi, tra i quali sono da mettere i Biondetti, padre e figliuolo, che fanno i restauri del Palazzo ducale, ed hanno fatto quello della immensa cupola della Salute. Noi sentiamo per tali capomaestri, che la lunga pratica fa sicuri insieme e modesti, cauti ed audaci, un rispetto profondo, e ci pare ingiusto che la gloria delle opere architettoniche, massime ne' restauri, non vada ad altri che al dottore architetto.

Nella chiesa di San Marco, oltre alle radicali riparazioni esterne ed interne, fu eseguito un utile lavoro, l'asciugamento della cripta, che sino dal 1569 era stata abbandonata, perchè l'acqua, salvo nelle bassissime maree, vi filtrava, rendendola impraticabile. Fu steso sotto il suolo uno strato del cemento idraulico bergamasco e fu rifatto il pavimento di marmo; e così, riaperti gli ingressi, si scende al sotterraneo da due scale laterali, e si possono ammirare le cinquanta colonnette coi loro strani capitelli, su cui piantano gli archi e le vôlte, dove stanno alcune traccie di antichi dipinti. Nel mezzo è l'altare tutto a trafori, con la cassa di marmo, in cui fino al

1811 era stato nascosto il corpo di Marco evangelista. O pensate ora che la cripta misteriosa è illuminata a gas da certe candele finte, infisse su certi bracciuoli da osteria, che escono dai muri e dai peducci delle vôlte! Questo spirito di modernità volgare muove a riso e disgusta. E non v'è cosa più fastidiosa che il vedere guastare con qualche goffaggine secondaria un'opera fatta bene. Per esempio, l'interno della Madonna dell'Orto, una bella chiesa veneziana del Trecento, già qualche anno addietro rimessa nella sua vecchia semplicità, è ora nuovamente ingombrata sulla porta maggiore dall'architettura e dalla pittura di un organo farragginoso. Restaurare per risciupare, è peccato!

L'idea dell'asciugare la cripta è stata una delle buone idee architettoniche dell'exprefetto Torelli, il quale n'ha delle sane e delle grame, e mette in queste ed in quelle la stessa ostinazione. È stata sana quella di liberare, con la scusa della *aereazione* delle calli, dalle casupole, che stavano intorno, le maestose absidi esterne della chiesa di San Giovanni e Paolo, le quali dianzi non si potevano vedere; ma è stata grama quella di levare via le inferriate al massiccio palazzo della Zecca e di pulirgli la faccia, perchè diventasse degno di ospitare la Camera di Commercio.

Ne' restauri chi va piano va sano, e chi fa meno fa meglio. Ma è un'arte piena d'incertezze e di triboli. Giova egli accontentarsi di tenere in piedi i vecchi monumenti, quali ci sono venuti attraversando le vicende dei secoli, o giova su

certe traccie o su certi dati indovinare come il monumento doveva o poteva essere quand'era nuovo? Quando le necessità inesorabili dell'uso obblighino ad aggiungere qualche nuova parte ad un vecchio edificio, converrà immaginarla nel suo vecchio stile, eseguirla nella sua vecchia maniera, perchè l'unità non rimanga rotta, o converrà piuttosto, per non volere bugiardamente ingannare nessuno, immaginarla in uno stile moderno, che sveli a tutti come sia stata aggiunta? Le modificazioni, i perfezionamenti antichi, benchè meno antichi del primitivo edificio, si dovranno togliere o rispettare?

Non crediamo che a tali interrogazioni si possa dare una risposta secca, buona per tutti i casi. Se v'è cosa, in cui giovi distinguere, è questa del restaurare, dove l'arte, la storia, l'archeologia, la costruzione, certe convenienze cittadine, certe necessità materiali modificano le leggi astratte.

Si potrebbe, quanto ai restauri, distinguere appunto gli edificii in tre classi: quelli dei quali ogni pezzo che li compone ha una importanza in sè stesso, come nei monumenti vetusti; quelli che traggono il più del loro valore dall'aspetto pittoresco, come una buona parte degli edificii del Medio Evo; quelli che sono tenuti in pregio solamente per le qualità architettoniche, come le costruzioni dal Rinascimento in poi. Gli edificii appartenenti al primo gruppo vogliono essere restaurati al modo che restaurano in Roma i resti romani, tenendoli ritti con barbacani simili a quelli che rinfiancano il Colosseo, empiendo i

vuoti de' membri architettonici con pezzi di pietra, in cui le modanature non sieno intagliate, così che ogni aggiunta sbalzi subito all'occhio, e il guardatore possa essere sicuro di ammirare per antica quella sagoma che è appunto antica. Nel secondo gruppo lo scrupolo strettamente archeologico non è più necessario; le riparazioni delle vecchie parti possono essere fatte in modo che poi sembrino vecchie come il resto della costruzione: e chi volesse un ammirabile esempio di questa maniera di restauro lo dovrebbe cercare nel Palazzo del Bargello a Firenze, che il Mazzei ha resuscitato. Il gran guaio in tali lavori sta nel fare perdere al monumento la sua artistica appariscenza, come hanno fatto a Venezia per il Fondaco dei Turchi, un palazzo bisantino dell'undecimo secolo, tutto a loggiati aperti, con archi snelli ad alti peducci, fiancheggiato da torri. E il lavoro fu condotto con molta coscienza; ma è troppo lisciato, troppo lustro: s'è voluto ripulire ogni parte, accarezzare, smozzandoli talvolta, i capitelli, piantare all'alto certi merli, de' quali restava forse ne' magazzini dell'edificio e in una stampa antica qualche vaga traccia, ma che in origine non potevano non essere qualcosa di assai diverso. Il fatto è che questo monumento è troppo compiuto e non pare compiuto: non è nè vecchio, nè nuovo.

Un saggio restauro di uno strano edificio, che appartiene al terzo degli accennati gruppi, s'è condotto in questi ultimi anni a Venezia. In un misero cortiletto, cacciato ne' labirinti delle cal-

lette di San Paternian, così bene nascosta che i forestieri più curiosi durano fatica a trovarla, e che i Veneziani ne ignorano quasi la esistenza, si alza una scala a chiocciola, sbalzante fuori dall' angolo di un vecchio palazzo, del quale le loggie ad archi erano murate. È una delle più graziose e singolari cose del cadere del Quattrocento o dei primi anni del Cinquecento. Ha qualche rassomiglianza con la torre di Pisa, e può essere che questa rassomiglianza abbia fatto dire nell' *Allgemeine Bauzeitung* al Körber che la scala è del duodecimo secolo, castroneria madornale. La prima rampa, diritta, sale sotto la loggia terrena del palazzo; poi comincia la scala a lumaca, la quale è tutta aperta con archi portati da colonnine e seguenti per cinque giri lo sviluppo della spirale, che s'interrompe all'alto, lasciando luogo ad una ghirlanda di archi piantati orizzontalmente, i quali terminano con degna corona il bizzarro cilindro bucato. È notevole anche la costruzione: ciascuno dei gradini forma con un solo pezzo il nucleo centrale e insieme le testate del perimetro esterno, sulle quali poggiano le colonne e i balaustri, unendo così in un tutto il di fuori e il di dentro. Il nucleo poi è portato da una sola colonna, corrispondente a quella delle arcate del piano terreno, sotto il principio della spirale: concetto audacissimo e non senza pericolo, giacchè molto tempo indietro fu creduto utile alla solidità di rassodare con muri codesto esile piede.

La scala, che venezianescamente si dice *a bo-*

volo, cioè a chiocciola, fa parte del vecchio palazzo dei Contarini, i quali si chiamavano appunto *del bovolo*, per distinguerli dai Contarini *delle statue*, da quelli *degli scrigni* e da altri altrimenti chiamati. Solo al principio dello scorso secolo il palazzo venne in proprietà dei Minelli, ch'ebbero il vanto di dargli il loro nome, col quale è tuttavia conosciuto; poi diventò, pare, locanda; poi fu comperato da un francese, che, morendo, lo lasciò ai poveri della parrocchia di San Luca, ed ora è amministrato dalla Congregazione di Carità, la quale per il restauro, non profittevole ad altro che all'arte, non voleva dare un quattrino. Ma l'idea del restauro era accarezzata con molta pertinacia dall'ingegnere Castellazzi, l'autore dei *Ricordi di architettura orientale*, utile pubblicazione di disegni fatti con garbo; e fu accarezzata un buon pezzo invano, sinchè una Società, la quale ha due fini che si collegano, il restauro dei monumenti cittadini e il procurare lavoro ai buoni operai disoccupati, potè fornire i mezzi necessarii alla esecuzione dell'opera.

Così Venezia ridà nuove forze, perchè durino molti secoli ancora, ai monumenti della sua vecchia arte. Le città, che hanno ereditato tanto splendore di cose artistiche, sono più utili alle culture degli uomini serbando con amore i resti del passato che facendo di nuovo.

V.

Le altre città del Veneto.

Entrammo, tempo addietro, nella bottega di uno scarpellino a Verona. C' era un giovinotto coi capelli rabuffati e in maniche di camicia, il quale con grande ardore scolpiva in pietra una rana. La ritraeva dal vivo. Quella povera bestia, allacciata a una zampa , sbalzava e si contorceva miseramente; ma l'artista spietato ricercava i moti, studiava i muscoli, notava le rugosità della viscida pelle, poi dava a intervalli de' colpi fermi nel sasso. La rana faceva parte del fregio di un bel camino , tutto a fogliami, nello stile eletto del Rinascimento. Gl' intagli delle foglie un poco spinosi , il girare de' gambi flessuoso, l'intreccio semplice, ma pieno. Alla rana tenevano compagnia, sparsi con bel garbo

qua e là, uccelli, lucertole, altri animali così fatti. Tutta questa roba graziosa era scolpita senza modello nè di gesso nè di creta, sulla vaga traccia di un disegno a penna, buttato giù dallo stesso scarpellino con mano maestra.

Quel giovinotto, fratello di due artefici simili a lui, è figliuolo di Salesio Pegrassi; il quale, nato a Verona il 1812 da una lavandaia e da un facchino, onesta gente, ancora fanciullo, rubando una mezz'ora al suo mestiere di fattorino di bottega, correva nelle chiese a disegnare ornamenti e figure, guidato da uno spiritello suo naturale. Fra Giovanni di Verona gli dovette insegnare fin da quel tempo nelle tarsie e negl'intagli di Santa Maria in Organo, che piacevano tanto al Vasari, la gentilezza e la copia della invenzione ornamentale. Andava anche nella chiesa di San Nazaro e Celso a copiare certe figure delle pale d'altare; e un dì un pittore, un Cagliari veronese, che non era Paolo, ma Giovanni, vedendo un ragazzo così incalorito nell' arte, e informatosi dal sagrestano dei casi dell'artistello, volle pigliarlo con sè, e gli insegnò a leggere e a scrivere, e si affaticava a cavarne un pittore. Ma il giovinetto, che si sentiva tirato da un' altra parte, entrò nella bottega di un certo Montresor, dove scolpì per prime cose quattro canestrini di frutta, i quali, a chi li vide allora e se ne ricorda, parvero stupendi. Così il più celebre statuario moderno e il modesto tagliapietra di Verona principiarono da cestelli di frutta: quelli di Antonio Canova sono preziosamente serbati

nel Museo Correr di Venezia; gli altri non sappiamo dove sieno andati a finire.

Salesio Pegrassi non era chiamato all' arte grande: condusse in pietra un Angelo per la chiesa di Valeggio, una Vergine ed un San Giovanni per la chiesa di Oppeano e qualche altra figura; ma tornò presto, e fece bene, alle sue frutta, a' suoi animali, alle sue frasche, insegnando coll'esempio l'arte a' figliuoli. È impossibile imitare più finamente le penne degli uccelli, anzi le piume, che pare che, soffiandovi su, debbano volare per l'aria; e i ramicelli fronzuti, quasi in ogni parte staccati dal fondo della pietra; e la rete sottile con dentro i pesci, lavorati a squama a squama, che è un miracolo. La pazienza ci ha una parte davvero; ma non è la pazienza da frati o da cinesi, per esempio, d' intagliare l'un dentro all' altro i trafori delle sfere d'avorio: è la pazienza dell'artista, che intende a rappresentare con perfezione minuta il carattere speciale delle diverse foglie, de' varii fiori, degli animali d'ogni sorta, applicando all'ornato lo schietto naturalismo. E putti allegri, e sirene, e grifi bizzarri, e maschere, e mostri, e ogni altra varietà di figure e di stramberie paiono un giuoco a questa famiglia, che ci fa pensare a quella veneziana dei Bon del Palazzo ducale, e a quell' altra vecchia dalle Masegne. Hanno molto della semplicità antica, quando l' autore della Porta della Carta si chiamava *maestro Bortolo Taiapiera da Santa Maria dell' Orto*, e l' autore del monumento Cavalli in

San Giovanni e Paolo vi scolpiva sotto i versi: *Quest'opera d' intaio ha fatto in piera — Un venecian la fe che ha nome Polo — Nato de Jacomel ch'ha taia piera.*

A codesti *taia piera* d' oggi è venuta in mente una idea di riforma negli ornamenti dell' architettura. Vorrebbero che i consueti ovoli, le solite scannellature, i comuni fusaroli e gli altri intagli degli stili classici lasciassero luogo agli ornamenti cavati dalla natura, come conchiglie, frasche o simili cose. E mandarono a Milano per la Esposizione didattica certe sagome di loro invenzione, alcune saggie ed altre un poco bislacche; le quali se noi non vorremmo davvero che fossero pigliate dagli altri scarpellini invece delle vecchie — poichè tra una convenzione vecchia ed una nuova stiamo per la vecchia — pure ci piacerebbe che, purgate e trattate dagl'inventori, diventassero come il segno dello stile di una famiglia moderna di artefici.

I Pegrassi non sono bene noti in Italia. Avrebbero bisogno di vivere in una città, dove si presentasse frequente occasione di ornare quartieri signorili e pubblici edificii. La loro arte piena di garbo e di purità gioverebbe forse a raddrizzare il gusto decorativo, che si perde oggi in un rimpasticciamento di forme senza stile e senza misura. Mandano, è vero, alle Esposizioni italiane de' piccoli saggi della loro valentìa, ma sono cosuccie staccate, che non possono dare un concetto pieno de' grandi camini, de' grandi candelabri, degli altri oggetti che immaginarono e

scolpirono per sir William Banckes, per sir Ivon B. Guest, per lord W. R. Drake, per il conte di Sommers, per il conte di Layard e per alcuni altri stranieri, dai quali specialmente, si potrebbe dire *solamente*, codesti artefici di Verona ebbero allogazioni e lodi. Se gli architetti italiani sapessero il bel profitto che potrebbero cavare da così ingegnosi ornatisti, non li lascierebbero senza lavoro.

Diceva il Vasari che Verona, *per sito*, *costumi ed altre parti*, è molto simile a Firenze; e veramente i bei colli ondosi, il largo fiume, i ponti, le torri antiche, i vecchi palazzi bruni fanno immaginare una certa analogia tra la città dell'Adige e quella dell'Arno. Il palazzo di Mercato Vecchio ha qualcosa del palazzo del Bargello, con la sua scala pittoresca entro il cortile, ed i suoi torrioni. Lo vogliono restaurare tutto, e hanno principiato benissimo. Apriranno gli arconi del piano terreno, che ora sono murati; manderanno via la botteguccia da caffè, che ora nasconde barbaramente il primo ramo della scala esterna; faranno cosa migliore assai del restauro del palazzo, che Mastino I alzò nel 1272, e che ora è occupato dalla Prefettura, nel quale per amore di simmetria furono rimosse molte finestre, e per amore di pulitezza vennero imbiancate le vôlte dell'atrio, imbellettando il vecchio, tanto che non pare più nè roba vecchia nè nuova. E è un peccato, perchè le parti aggiunte di pianta, come le ringhiere, le porte e la vôlta dello scalone, sono accomodate allo stile primitivo e nello stesso tempo squisitamente gentili.

Il Comune di Verona sente i doveri, che la importanza dei vecchi monumenti gli impone. Ha liberato dalle catapecchie, di cui erano circondati, i sepolcri Scaligeri; non dimentica i resti romani; ha fatto restaurare ammirabilmente quella Loggia del Consiglio, ch'è uno dei più eleganti edificii della fine del Quattrocento, a colonne rosse e nere, ad archivolti neri e rossi alternati, dipinta, dorata, e immaginata non si sa da chi, se da Fra Giocondo, veronese, detto la *Fenice degli ingegni*, o da quell'Antonio Rizzo, pure veronese, che, autore della *Scala dei Giganti* e di una parte del cortile nel Palazzo dei Dogi, rubò alla Repubblica diecimila ducati.

In codesta Verona c'è di tutto: dall' Arena, degna sorella del Colosseo, dal teatro, dagli archi romani sino alla maestà severa e pur serena della basilica e del chiostro di San Zeno; dalle colonnine torte, dai pinnacoletti, dalle foglie arrampicanti, dalle guglie dei sepolcri Scaligeri sino alle ghirlande di Fra Giovanni; dalla gravità un poco fredda del Sammicheli sino alle irrequietezze del Bibiena. Salvo Roma, nessuna altra città raccoglie in sè come Verona preziosi e numerosi esemplari di epoche tanto lontane e diverse: Roma stessa è povera nel Medio Evo, e Firenze e Venezia non hanno niente di romano.

Ma qualche altra città del Veneto presenta caratteri suoi speciali: Vicenza, per esempio, col suo Palladio, libero e grandioso senza freddezza nella magnifica Basilica, rigido e già iniziatore

della pedanterìa imitatrice nella *Rotonda* del Capra ed in altre opere troppo lodate.

Padova ebbe un'architettura tutta sua nel Medio Evo, ed una scuola di pittura quasi tutta sua nel Rinascimento. Ha pigliato dai Toscani e ha dato ai Lombardi. Chi non conosce, almeno di fama, i freschi di Giotto in quell' Oratorio dell'Arena, che contiene il sepolcro di Enrico Scrovegno, scolpito da *Jacobi Magistri Ricoli* o *Joannis Magistri Nicoli* — non si legge bene, e forse è proprio Giovanni di Niccolò da Pisa — gentile opera di sapore tutto toscano? Meno celebri, ma non meno belli sono i freschi di Jacopo Avanzi nell'oratorio di San Giorgio, dove si vedono insieme tre virtù, l'affetto purissimo di Giotto, lo studio schietto del naturale, e quel colore, che poi ci abbarbaglia negli splendori di Paolo e di Tiziano. Di Tiziano, lì d'accosto nella Scuola del Santo, stanno tre dipinti de' suoi migliori, e, tra parecchi altri, uno del padovano Domenico Campagnola, degno di essere in faccia a quelli del Vecellio. Trecentodiciannove sono gli scomparti delle pitture a fresco del Salone, già dipinto da Giotto sui concetti, dicono, di Pietro d'Abano, ma poi ridipinto da un anonimo ferrarese e da *Zuan Miretto padoan*. E dove si lasciano il Guariento padovano, Giusto, Giovanni, Antonio ed altri vecchi artefici padovani, e niente meno che lo Squarcione e il Mantegna e il Padovanino?

Era padovano quell' Andrea Briosco detto il Riccio, che modellò e fuse in bronzo per la chiesa del Santo un candelabro pieno di tritoni, di ar-

pie, di nereidi, di satiri, di centauri, stupendissima bizzarria, e ideò la cappella di Sant' Antonio, che, cominciata nel 1500, fu costrutta da un altro padovano, Minello de' Bardi. Il Donatello stava a Padova tanto bene, vi aveva tante lodi e tante allogazioni che risolvette di andarsene via, dicendo che *se più stato vi fosse tutto quello che sapeva dimenticato s'avrebbe essendovi tanto lodato da ognuno; e che volentieri nella sua patria tornava per esser poi colà di continuo biasimato, il quale biasimo gli dava cagione di studio e conseguentemente di gloria maggiore.* Un altro di Firenze, il Sansovino, lavorò a Padova assai; e il veronese Sammicheli vi fece una delle sue belle cose, il monumento al Bembo, nella chiesa del Santo, ch'è piena zeppa di mausolei, di sarcofaghi, di arche, di tombe.

Nel 1580 Michele di Montaigne, passando da Padova, andò a vedere codesto monumento al Bembo, e *il y regarda de bon œil le visage du Cardinal, qui montre la douceur de ses mœurs et je ne sçay quoy de la jantillesse de son esprit.* Ma il Montaigne pigliava per antico il mediocre busto di Tito Livio, che trent' anni prima era stato posto nel Salone, *maigre, raportant un home studieus et melancholicque, antien ouvrage auquel il ne reste* (à desirer) *que la parole.* E aggiunge: *Son epitaphe aussy y est, lequel ayant trouvé, ils l'ont ainsi élevé pour s'en faire honneur, et avecques raison*; ma il caso è che quell'epigrafe non si riferisce all'eloquente latino, bensì ad un oscurissimo Livio,

liberto d'una Livia; e così è dimostrato che alle volte il sottile Montaigne partecipava, trecento anni addietro, alla lievezza di spirito di certi odierni viaggiatori francesi. Ma più di queste vanità sarebbe utile ricercare le relazioni che dovettero al cadere del Medio Evo correre fra gli architetti di Padova e quelli di Lombardia, poichè, tra molti altri monumenti somigliantissimi, quello che fu alzato da Gualpertino Mussato in Santa Giustina di Padova e l'avello di Regina della Scala in Milano sono quasi la stessa cosa; vorremmo anche ricercare quanto dello Squarcione v'era negli artefici lombardi, prima che Leonardo da Vinci li sviasse dalla loro vecchia maniera.

Mentre Venezia si studia di tenere in piedi con pochi quattrini — il Governo è taccagno e la città è povera — il più bel palazzo del mondo, quello dei Dogi, che minaccia con infinitissima vergogna degli italiani di rovinare a terra, Treviso, cittaduzza, restaura il suo vecchio Palazzo della Signoria, e Padova, dopo avere meditato un vastissimo e molto saggio disegno di ordinamento generale per le piazze e le vie della città, mette coraggiosamente mano alle riforme, allarga le strade, alza ricchi edificii, ristaura, tra gli altri monumenti, la chiesa di Sant'Antonio, *del Santo*, come dicono senz'altro. Di codesta basilica, tutta a cupole emisferiche e a pan di zucchero, a torrette ed a minaretti, ad archi rotondi, acuti, trilobati, fiammeggianti, a grandi occhi e finestroni traforati, è restauratore un

frate, Fra Valentino, forte omòne con lunga barba, risoluto, rapido, tenace, intelligente, aperto: un Tedesco, ch'è conosciuto da tutta Padova ed amato da tutti. Anche al tempo del Mantegna esercitavano l'arte in Padova un *Rigo todescho*, un *Nicholaus theutonichus*, un *Martin de Chollogna*, un *Gogelmo de Fiandra*. Fra Valentino faceva il mestiere del falegname, e le sue mani incallite trattano ancora molto volentieri la pialla; ma quando si presenta un caso di costruzione difficile, e gli stessi ingegneri e architetti e scienziati si sentono nell' impaccio, il Comune chiama Fra Valentino e gli chiede consiglio. Beve i suoi *mass* di birra. È un vero *maestro* del Medio Evo, e gli autori delle cattedrali di Colonia e di Nurimberga gli dovettero somigliare. Vive per la sua, proprio sua, chiesa del Santo, amandola come un' unica figliuola, circondandola di cure ruvidamente benefiche. La protegge, la risana, la abbellisce, poi la contempla con lo sguardo umido e sorridente di un padre burbero, ma beato. Nessuno gli chiede conto di ciò ch'e' spende, poichè nessuno potrebbe cavare da quei soldi neppure la metà delle opere che egli ne cava. Per la chiesa del *Santo* è la Provvidenza, incarnata in un Bavarese.

FIRENZE

I.

La scultura nuova.

Giugno 1872.

C' è, fra gli altri, quattro giovani scultori a Firenze, che non sono di primo pelo: ingegni, quale più, quale meno, singolari e degni di essere studiati. Uno di essi ha modellato, in mezzo ad altre cose molto serie, di cui diremo più giù, una monaca che, prossima a diventare madre, accosciatasi nell'angolo della cella, si contorce fra i dolori e il rimorso. Il secondo ha modellato una vecchia grassona, che balla sollevando il peso della sua gonfia gonnella di seta e mostrando più che i polpacci delle carnose gambe; ha modellato una donna sdraiata in una poltrona, ed un'altra donna che le si mette a sedere addosso, e quella per liberarsene fa il solletico a questa,

e questa sghignazza, ma tien duro e pigia più che mai. Il terzo ha scolpito in un monumento, disteso sul sarcofago, il morto, vestito col suo soprabito, il suo panciotto ed i suoi calzoni. Il quarto ci ha dato una ragazza che, svegliandosi, si stira.

Questi è il più giovane de' quattro, e figliuolo di uno scultore che ha fatto di belle cose e, sebbene vecchio, lavora tuttavia, il Fantacchiotti. Tra il figlio e il padre non c'è nell'arte nessuna somiglianza, fuori del grande amore che l'uno e l'altro vi mette. Mentre il vecchio, tutto Dei, allegorie, nudità elette, panneggiamenti fidiaci, accarezza giovenilmente e ricerca sul naturale un Amore ed una Psiche — non ci rammentiamo bene se sieno invece un Dafni ed una Cloe — che si baciano mezzo ignudi, il giovine scolpisce una ragazzetta che coi capelli sciolti sul dorso e la camicia male allacciata sul seno pudico, si appunta alla cintura un tappeto da tavola od una coperta da letto e, formandone sottana a gran strascico, si pavoneggia e sorride di compiacenza. L'arte che invecchia e l'arte che cresce, l'arte accademica e l' arte del reale — diciamo queste parole tanto per farci intendere, ma senza ombra di sprezzo o di censura — studiano con uguale pazienza il vero, si potrebbe anche aggiungere con uguale intelligenza. Da che cosa dunque deriva la diversità de' resultati? Da questo, ci pare: che gli accademici ricercano nel vero la riprova dell'idea, la quale è nata nel loro cervello con la fecondazione di certe tradizioni artistiche; mentre i realisti attendono dal

vero ingenuamente la ispirazione dell'idea e, avutala, non si travagliano d'altro che di trasmetterla, per mezzo della loro opera, nell'animo altrui. E questa è la cagione, per la quale non di rado i realisti s'accostano meno degli accademici alle forme speciali e materiali del vero. Infatti, per incarnare una fantasia, che non è germinata nella verità effettiva, spesso conviene umanizzarla con le minuzie del naturale; ma dove la radice del pensiero è la stessa realtà, questi accorgimenti della forma non sono sempre necessarii ad animare l'opera col soffio della vita.

Chi, per esempio, cercasse col lanternino qualche peccatuzzo di verità nelle membra della cara giovinetta di quindici o sedici anni, che il Fantacchiotti figliuolo ci fa palpitare sotto gli occhi, non cercherebbe invano: chi lo sa? — noi non li abbiamo cercati — ne troverebbe di peggiori che non in certe figure solennemente misurate ed elegantemente cadaveriche, di cui sono popolate le stanze de' buoni vecchi scultori. La fanciulla tutta nuda, come l'ha fatta natura, è sbalzata dal letto non ancora ben sveglia. Solleva il gomito destro, puntando la mano con forza dietro la nuca; le sue gambe s'intrecciano nervosamente, ma dovranno subito snodarsi e piantare più saldo, perchè il bel corpo, che s'inourva gettandosi con le spalle un po' indietro, non potrebbe alla lunga durare in quel fuggitivo equilibrio. Dalla testa ai piedi della gentile creatura scorre un brivido di voluttà virginale : in quello svegliarsi c'è come il resto di un sogno candidamente amoroso, come

la promessa di un fervido bacio puro. I muscoli, i tendini, i nervi tornano alla vita ed al moto: il corpo esce dal sonno: l'adolescente vuol diventare donna.

Al giovine Fantacchiotti piacciono le fanciulle. Ecco una caprara giovinetta, che sul balzo di un monte giuoca con la sua capra: le mostra una brancata d'edera e la ritira, afferrando con l'altra mano al collo l'animale per tenerlo discosto, e ride. Ecco una pastorella bambina, che ha un agnellino a'piedi, e che con la mano distesa all'altezza delle ciglia si fa ombra agli occhi per vedere lontano. Come sono furbe e vive quelle faccie, e que' corpi graziosi, ma da contadinelle; e come invece le membra e i volti delle altre due ragazze appariscono dilicati e da cittadine! E nel lavorare il marmo il Fantacchiotti ha la finezza e l'abilità lombarda, la quale non è senza pericolo, perchè a poco a poco trascina la modellatura, la composizione e finalmente lo stesso pensiero al lezioso. La facilità del mostrare nella superficie del marmo ogni cianciafruscola, con grande compiacimento dei guardatori volgari, fa sì che alla lunga l'arte, badando meno al di dentro, si contenti del di fuori, e svanisca nell'industria. Di questo grosso malanno non si ritrova finora un vero indizio nelle opere del giovine scultore; ma, salvo nella sua fanciulla che si desta, la stessa apparenza allettatrice serve di avvertimento: poichè il pericolo sta nelle cose che piacciono e non in quelle che dispiacciono, sta qualche volta più nelle virtù che nei vizii.

Le belle virtù artistiche del Rivalta, nome noto di uno scultore genovese che s' è piantato da parecchi anni a Firenze, lo vanno tirando via dalla sua prima arte schietta del vero, per metterlo in un'arte robusta e sciolta, ma che già comincia a pizzicare di affettazione. Il suo Cavour, che, con gli occhiali in mano e con una gamba sull'altra, se ne sta seduto nel palazzo della Banca Nazionale, apparisce grandioso con naturalezza, che è il difficile pregio delle statue onorarie; ma il Rivalta si va ora slargando troppo nello stile, e diventa un po' alla volta professore. Una sera — non crediamo che la storiella sia stata pubblicata mai — il Bartolini entrò in casa Fenzi, che v' era una scelta brigatina di amici. Il figliuolo dal padrone di casa, facendoglisi incontro, gli disse: « Buona sera, professore ». L'altro s'ingrugna e non risponde. Il giovine Fenzi ripiglia: « Professore, ben venuto ». Allora il Bartolini, non si potendo più tenere, esclama: « Accidenti a' professori! » Voleva essere chiamato maestro.

Non ha niente del professore l'ingegno di Salvatore Grita. Nacque a Caltagirone: e l'abitare da' forse tredici anni nelle eleganze de' colli di Toscana, tra le cortesie degli squisiti Fiorentini, non gli ha scemato una certa sua selvatichezza nativa. La sua opera principale, che gli ha tirato addosso i fulmini della critica arcigna, è un certo guazzetto di membra largo e basso basso, inestricabile a primo tratto, che rappresenta un episodio della notte del 27 maggio 1860 in Palermo. Una bomba borbonica, scoppiata nella casupola

di una famiglia popolana, ha messo tutto a soqquadro. Il tetto è rovinato; il troncone di una trave, precipitando, s'è ficcato in terra verticalmente; ogni cosa è abbattuta, sconquassata, fracassata, ridotta in frantumi. L'occhio si confonde nelle miserande macerie; ma, un po' alla volta, attenti, esce dai rottami un seno mezzo scoperto e la testa arrovesciata di una giovane donna. Attenti: vedete le braccia distese di quella poveretta, e la sua rozza veste impigliata al troncone della trave, e le ginocchia ed i piedi? Attenti: ecco un bambino ignudo, già morto. Guardate ancora, scavate con l'occhio in mezzo a tante rovine, non vi lasciate vincere dalla compassione e dal ribrezzo: ecco un secondo bambino, ignudo, morto. Sentite un lamento? Cerchiamo palpitanti, allibiti, cerchiamo: ecco un terzo bambino nudo, che respira in mezzo ai cadaveri. Quel letto è pauroso e tremendo: pauroso e tremendo senza uscire dall'arte.

Questo audace, nuovo, potente gruppo del Grita somiglia alle migliori sinfonie descrittive della scuola di Wagner. A prima giunta paiono frammenti sconnessi, con accordi stonanti ed istrumenti che assordano; poi, via via, s'intravvede un disegno, vi si ravvisa una ragione profonda e fine, una idea madre, la quale non si sparpaglia, ma s'arricchisce e compie in infiniti pensieri incidentali, in una miriade di incisi e di frasette. Certo in quest'arte anche lo spettatore o l'uditore deve metterci un po' di pazienza e di buona volontà. Non bisogna, appena entrati col

piede nell'apparente labirinto, indispettirsi, fare una spallucciata, gridando che non si capisce nulla, che l' artista è degno di venire cacciato a'pazzarelli, che l' arte ha da riescire lampante subito, che l'udito e la vista sono fatti per essere accarezzati dai suoni e dalle forme.

Quale diritto abbiamo noi di goderci l'arte in pigrizia, come un Sultano che, sdraiato sui molli cuscini, sonnecchia, sbadiglia, e con gli occhi socchiusi mormora — divertitemi? Non è egli giusto che ci si debba conquistare questo diletto del bello con un poco del sudore della nostra fronte? Avremo allora meritato davvero di goderci la bellezza, saremo più contenti di noi medesimi, e la soddisfazione di noi stessi ci moltiplicherà il piacere. Nessuna cosa fa pro, se non è ottenuta difficilmente. L'artista non è un saltimbanco. Ha diritto di dire al pubblico: io ho sofferto, faticato, logorato il mio cervello ed il mio corpo per te; io ti do il diletto delle mie opere io, ma voglio che in compenso di tanti mesi, di tanti anni di travaglio, tu mi porga qualche minuto di attenzione intensa e benevola; voglio che tu sappia ascoltare, guardare e divertirti virilmente, come io ho virilmente operato.

L'arte può essere pronta o tarda ne' suoi effetti; e questo non cresce, in fondo, e non iscema il merito del genio dell' artista, nè il valore dell'opera. Un canto del Rossini ed un sonetto del Petrarca, chi non li capisce di botto? Ma per capire, per sentire la bellezza di un quartetto del Beethoven o di un canto dell'Allighieri con-

viene tendere bene l'arco dell'intelletto ed aguzzar gli occhi al vero. Bisogna anche un poco di questa briga per farci entrare nell'animo lo spaventoso gruppo dello scultore di Caltagirone. Vinta la prima fatica, superata la prima ripugnanza, il cuore e la fantasia cominciano a quetarsi, poi a contentarsi, poi a sollevarsi nelle regioni vere dell' arte. Non si è più subbissati e disgustati: si è commossi ed attratti. Abbiamo lungamente contemplato quell'opera e ripensato ad essa con tenace memoria: il dramma ci pare vivo tuttavia e terribile, ma di una terribilità tutta estetica. Sotto uno sprezzo quasi pretensioso la forma è meditata, accurata, modesta, così nelle teste e nelle membra, come nelle pieghe e negli accessorii; si vede che il pensiero, concepito nelle furie di un animo infiammato, ha preso corpo nella ragione e nella coscienza dell'artefice.

Questa medesima coscienza dell'arte chi crederebbe che si potesse trovare anche ne'dolori del parto di quella monaca, la quale, quasi per celia, abbiamo menzionato in principio? Eppure in un così bislacco e sconveniente concetto la espressione del dolore morale, che s'indovina in mezzo alle sofferenze fisiche, è sottilmente cercata; e tutta la figura si vede condotta con quella convinzione di ben fare, che spegne sulle labbra il sorriso. Le opere del Grita escono dalle sue viscere; chi non le rispetta non le ha guardate abbastanza o le ha guardate con animo di trovarle brutte: la quale cosa accade tuttodì, senza che il guardatore si possa dire perciò di mala fede o di poco ingegno, poichè

la leggerezza anche degli uomini più sodi — la nostra di critici segnatamente — è maravigliosissima. L'artefice che non bada a' quattrini, che non cerca le lodi del pubblico e delle gazzette, che non fa un compromesso tra l' arte propria ed il gusto della età in cui vive, che alza la sua professione a ministero di idee, ha diritto non all'ammirazione, se non è ammirabile, ma alla stima della gente, massime in questi anni, nei quali gli artisti non abbominano i soldi, gli elogi e gli onori.

Ma in ogni virtù v'ha il germe di un peccato. Se nei più degli artisti il lenocinio che praticano li fa uscire dall' arte per l'uscio dell' industria, ne' pochi selvatici quel non sentirsi in diretta e viva comunicazione con il mondo esterno li fa uscire dall'arte per l'uscio della filosofia. Il Grita è sciupato da questa. Come dedicò la sua monaca ai sostenitori del voto contro natura, così dedicò in lettere da speziale, incise sullo zoccolo, il suo gruppo *alla coscienza dei governi*. Queste intenzioni politiche, umanitarie, socialistiche, non hanno che vedere con l'arte. L'episodio della rivoluzione di Palermo ci fece una profonda impressione *non ostante* la dedica, *ad onta* di essa. Abbiamo dovuto dimenticarcela per entrare nell'ambiente dell'arte. Quando il Proudhon col suo libro *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, scritto in gloria del Courbet, fantastica certe idee demagogiche nei *Casseurs de pierre*, nelle *Demoiselles de la Seine*, nel *Retour de la Conférence*, egli non discorre del-

l'arte, ma continua le sue ricerche sul problema, che fu tentato di sciogliere dianzi a Parigi: *Qu'est-ce que la propriété?* E il Courbet, buon uomo, grande pittore, timido, ma pigliato dalla vanità socialistica, non ha giovato punto con questa a'suoi quadri, che gli sono venuti, come vengono tutte le opere agli artisti, dall'istinto dell'arte, bensì è stato per essa in punto di rimetterci, con dodici palle di fucile in corpo, la vita.

Il gruppo del Grita, robusto, ma non grazioso — la grazia nella scultura è una grande qualità commerciale — è rimasto in gesso; e non ci saremmo maravigliati se avesse aspettato un pezzo ad essere tradotta in marmo una figura grande al naturale, che lo scultore di Caltagirone ha modellato in questi ultimi mesi sopra uno de'soggetti più singolari e nello stesso tempo più semplici e più ardui all'arte statuaria. Il coro nell'*Agamennone* di Eschilo, dopo avere dipinto il marito di Elena, squallido per il desiderio della fuggita sposa, e soffocante lo scorno nel cupo dolore, esclama:

> . . . . . e la vezzosa
> Di lei ne' marmi immagine
> Fastidirà; chè, dove occhio non brilla,
> Ivi morta è d'amore ogni favilla.

Non era senza ragione che i Greci dipingevano spesso gli occhi delle loro statue. Ma il Grita ci dà una cieca; una cieca vestita col modesto e inelegante abito dell'ospizio; una cieca che legge. Nè nudo, nè panneggiamenti, nè sguardo. La

giovinetta, seduta, raccolta, quasi paurosa, magretta, di fattezze non belle, ha un libro sulle ginocchia. Le dita della mano destra, rapide e intelligenti, toccano appena i caratteri in rilievo delle faccie spiegate, e l'idea, correndo su per il braccio, entra nel cervello della poveretta, e un'ombra di triste sorriso muove le labbra di quel volto, che non può sorridere con gli occhi. Si capisce che quella creatura è quasi fuori del creato; è circonfusa di solitudine. Non vede le forme belle e i colori gai. La *Venere* de'Medici e la *Venere* di Tiziano non esistono per essa: dovrà palpare Amore. Non sa che cosa sia la fronda di un albero, la corolla di un gelsomino, il cavallo che corre, il sole che tramonta, la luna sul mare, i doppieri splendenti in una sala da ballo, i nastri e le trine, la pupilla infiammata di un bel giovine amante. Per lei le voci, i suoni, i rimbombi, il ronzio d'una zanzara o lo scoppiare della folgore escono dal nulla. Vive in un sepolcro che parla. Eppure è tranquilla, quasi serena; melanconica, ma rassegnata.

Tutte queste impressioni nascono nell'animo guardando alla figura del Grita; e si pensa alla consolazione che quei poveri disgraziati di ciechi devono provare aprendo un libro e leggendo da sè. Fare che si benedicano i beneficii recati alle umane sventure dall'educazione e dal progresso, fors'è la intenzione filosoficamente umanitaria dello scultore. Per carità! non ce lo dica sullo zoccolo della statua, perchè agghiaccerebbe con la pedanteria della parola il calore dell'arte.

Severo in alcuni sensi come questo del Grita, ma più vario e pieghevole ci sembra l'ingegno fiorentino di Adriano Cecioni. Anni addietro era pensionato dall'Accademia di Firenze, e doveva fare una statua in saggio de' suoi studii. Per modellarla preferì al soggiorno di Roma quello di Napoli, cercando forse in questa città il vivo spirito dell'arte moderna, che a Roma si tuffa nel gran mare delle cose antiche. Mandò a Firenze una figura grande al vero, *il Suicida.*

Fu uno scandalo. Gli Accademici fremettero; il pubblico girò altrove lo sguardo inorridito; la critica de' vecchi gridò anatema; quella de' giovani lodò, ma un pocolino impacciata, e gli artisti liberali difesero e soccorsero il malcapitato scultore, senza risultato e, in qualcuno, con certe restrizioni mentali, che trapelavano al di fuori. L'Accademia, dovendo giudicare se *il Suicida* fosse degno di venire condotto in marmo, chiamò a sentenziarne il corpo dei professori di scultura. Il Fedi, il Santarelli ed il Cambi dissero un no tanto fatto; il Consani voleva che la statua fosse modificata; il Duprè ed il Costoli risposero sì a dirittura. Le voci non si pesano, ma s'annoverano, e la figura rimase in gesso. La cosa parve ingiusta a parecchi. Fu aperta una sottoscrizione pubblica perchè *il Suicida* si facesse in marmo, promotori, fra gli altri, il Morelli, il Barabino, l'Ussi, il Rivalta, il Cipolla, il Panichi, il De Nittis. La sottoscrizione andò a vuoto, e anche questa volta *il Suicida* rimase in gesso. Noi lo vedemmo, sempre in gesso, nell'angolo di una

stanzuccia, dove manca lo spazio per guardarlo bene e la luce gli batte a mezzo corpo.

Ci è parso una delle opere meglio meditate e più forti della nostra scultura moderna.

Quando entrammo nella stanza del Cecioni, egli stava colorendo all'acquerello certe briosissime caricature. E quanta finezza di osservazione, quanto spirito comico egli mette in certe bizzarrie, che restano in terra cotta. Nel cominciare n'abbiamo descritte due, ma nella stanza ce n'era dell'altre: una giovane donna sdraiata mollemente sopra i cuscini del canapè, con un bel cane levriere che, per giuoco, le si slancia addosso; un bambinetto che grida e che piange, tenendo serrato fra le braccia un gallo vivo; una figuretta di ragazza, ignuda, tra i fiori, che fa per pigliare una farfalla e trattiene il fiato ed è tutta sospesa e intenta alla sua azione, elegantissima, snella, quasi volante; un garibaldino in agguato, mezzo nascosto nelle grandi foglie delle piante palustri. Cosuccie, pensierini, minutaglie, scherzi dell'arte, saporiti a ogni modo e gustosissimi, perchè svelano la mente e la mano di un artista davvero. È peccato, siamo d'accordo, che il Ceccioni vada dissipando e stemperando il suo genio in tante robette; ma se non si fosse sbandato, sarebbe morto di fame nella sua rôcca, la quale cosa vi piacerebbe anche meno.

Il Suicida non ha più di vent'anni. S'è gettato con la man sinistra sull'altra spalla un lembo del panno, che gli copre la parte superiore della persona, e ne stira le pieghe con il pugno ser-

rato. Nella destra stringe il pugnale, volgendolo al petto, ma non ancora in atto di ferire. La pupilla, immobile, fissa il vertice della lama, e sembra che un dialogo sepolcrale abbia luogo tra quella punta e gli occhi profondi. La testa è piegata in giù. Cascano disordinate sul fronte due ciocche di folti capelli rabuffati, ne' quali le dita dovettero fare durante la lunga veglia un gran lavorìo di scompiglio; ed è scompigliata e malmenata la stoffa del breve mantello. Ma oramai alle tremende perplessità ed alle agitazioni febbrili pare succeduta la calma sinistra della risoluzione. Il giovine è appoggiato al tronco di un albero senza rami, più alto della figura. Certo, per uccidersi ha scelto il luogo deserto di un parco abbandonato. Nel tronco morto e nelle ortiche del terreno v'è una desolazione lugubre: l'ambiente della figura — cosa rarissima nella statuaria — è trovato con evidenza pittorica. Non si sa il perchè, ma si va pensando ad una mattina rigida, nebbiosa, cupa, senza aurora: una di quelle mattine, in cui ci si sente larve d'uomini in mezzo alle larve della natura.

Quel giovine sano e robusto non è un matto, non è uno stoico. La volontà del suicidio non nasce in lui nè da un furore di disperazione subitanea, nè dalla lunga convinzione filosofica della vanità di questa vita mortale. È un che di medio tra questi due estremi, la vedova Costanza nel *Re Giovanni* e la vecchia dell'Isola di Cea. Così grida Costanza: « Morte! amabile, adorabile morte! Puzzo olezzante! Santa putrefazione! Al-

zati dal tuo giaciglio della eterna notte, tu, orrore e spavento della posterità, e bacerò le tue orride ossa, e metterò le mie pupille ne' buchi della tua fronte, e farò anello alle mie dita dei tuoi vermi domestici, e mi turerò la gola con la tua polvere odiosa per essere come te una mostruosa carogna. Vieni a me digrignando e crederò che tu mi sorrida, e ti accarezzerò come se fossi la tua donna. Morte amata dal dolore, vieni ». La vecchia di Cea, che serenità invece! Aveva stabilito un giorno per morire, e perchè allora appunto era arrivato nell'isola Sesto Pompeo, accompagnato da Valerio Massimo, lo mandò a pregare che si compiacesse di visitarla. Pompeo vi andò, e, poich'ebbe parlato, la vecchia, la quale posava sopra un letto inghirlandato di fiori, uscì dolcemente in queste parole: « Gl'Iddii, o Sesto Pompeo, e più quelli ch'io lascio che quelli che vo a trovare, ti ristorino, poichè tu ti sei degnato, nè ti è parsa fatica, esortami a vivere ed essere presente al mio morire. Ma avendomi la fortuna in tutto il tempo della mia vita dimostro il viso lieto ed allegro, per non essere forzata per un poco di desiderio di vivere a vedergliene cangiare, voglio lo spirito che mi resta mandarlo fuora con tranquillo fine, lasciando dopo me due figliuole e un grande numero di nipoti tutti sani e in buona prosperità ». E, detto ciò, prese la tazza e, versato un poco della bevanda in onore di Mercurio, la sorseggiò beatamente, pregando la figliuola maggiore di venirle a chiudere gli occhi. Un personaggio di Shakespeare, il delfino

Luigi, dice che la vita gli è fastidiosa quanto una storiella raccontata due volte: se conoscevate già questa, vogliateci perdonare.

Il Suicida del Cecioni è meno *un* suicida che *il* suicidio. L'autore ha saputo liberarlo da quei particolari minuti di concetto e di forma, i quali, personificando troppo l'idea, avrebbero indirizzato la mente dello spettatore ad un ordine angusto e disgustoso di considerazioni. C'è l'altezza e la nobiltà dell'allegoria, ma dell'allegoria vigorosa e commovente. La espressione è concentrata in una linea retta ideale, che corre, come s'è detto, dalla pupilla di chi sta per morire all'istrumento della sua morte. Il giovine non esita, non afferma neanche la sua risoluzione, non ragiona, non fa il sentimentale con sè medesimo; ma è assorto nella contemplazione vaga della tomba, è sprofondato nella concezione del nulla. Certo, si ucciderà. Non v'è in lui nessuna ombra di affettazione: non si atteggia in faccia alla morte.

Abbiamo sotto gli occhi una fotografia molto curiosa. È la fotografia di un uomo che si uccise tre mesi addietro in Milano, dopo avere annunziato ad un suo protettore come allora allora si fosse fatto fare il ritratto, perchè i pochi suoi conoscenti, a' quali importava di lui, se lo andassero a pigliare. Era vecchiotto e pieno di ingegno. Aveva la mania delle invenzioni, nelle quali si lambiccava il cervello e sciupava i suoi pochi soldi. Un po' la miseria, un po' i disinganni dell'ambizione lo trascinarono a darsi una pistolettata nel cranio. Ma si conosce che gli sarebbe

assai rincresciuto se questa sua sinistra determinazione non si fosse veduta dipinta nel suo ritratto. La bella fronte spaziosa è corrugata, le ciglia sono aggrottate, gli occhi guardano dal sotto in su, i labbri si serrano l'uno all'altro sdegnosamente, la barba grigia è scompigliata, i capelli bianchi sono rabuffati ed irti, la testa si avvalla nelle larghe spalle, un solo bottone chiude al petto con certe pieghe stirate l'abito di panno nero: tutta la figura insomma riesce un pochino artefatta, e pare che la vanità dell'uomo, il quale vuole uscire dalle vanità della vita, abbia bisogno di questo sfogo innocente.

La verità ci ha dato la menzogna: l'arte ci ha dato la verità. Il Cecioni, come ha serbato una saggia misura nella espressione, così s'è tenuto nelle forme a quel tanto, nè più nè meno, che valeva a incarnare essa espressione, facendo nello stesso tempo entrare l'opera nel campo dell'arte; la quale ha certi suoi diritti diversi dai diritti del concetto filosofico, ma conciliabili sempre con questi.

La testa, le spalle, il girare del torso, de'fianchi, delle gambe, ogni parte s'accorda in bella e naturale composizione; anzi c'è qualche veduta, nella quale, se in questo caso la parola non sembrasse poco opportuna, si potrebbe dire che la linea è elegante. Le gambe, che piantano sul terreno così fermamente come se vi avessero le radici, sono asciutte e giovanili, senza gli accidenti di vene enfiate, di muscoli rilassati e stanchi, o di pelle corrugata, che molti scultori si

compiacciono imitare da' modelli affaticati nella lunga immobilità ed assuefatti a portare abiti stretti e pesanti. Quelle gambe sono nude. Perchè? Un uomo, se non è matto spacciato, va egli ad uccidersi in un giardino o in un bosco senza calzoni? e, se è matto, non trova egli i carabinieri o le guardie di questura che lo cacciano all'ospedale? Questa osservazione, punto astrusa, è molto vuota. Un suicida con le scarpe, i calzoni, il panciotto e il soprabito dei nostri giorni, od anche con le scarpe, i calzoni ed il ferraiuolo, avrebbe fatto ridere. Ma mettiamo che lo scultore, non ostante i panni moderni, fosse riescito a esprimere nella figura la disperazione e la volontà della morte, avrebbe egli fatto altro che tradurre in marmo una delle consuete notizie, che si leggono nella *Cronaca cittadina* di tutti quanti i giornali? Ne sarebbe uscito, a dir molto, un certo tale suicida, il quale ci avrebbe fatto rabbrividire disgustosamente; poichè certe idee e certi atti violenti non possono venire espressi dall'arte, se non a patto di togliere ad essi ciò che hanno di accidentale e di inutile. L'individuo impaccia, immiserisce, fa diventare basso e schifoso il concetto. E poi, la verità non consiste in una gretta questione di guardaroba, che muta ogni anno col mutar delle creste, e che ci farebbe guardare fra qualche tempo *il Suicida* con un certo spirito critico da sartore, poichè le mode invecchiate paiono sempre goffe e bizzarre. La verità è molto più difficile a cercare, e più recondita.

E il Cecioni l'ha trovata, e non ha voluto incarnarcela in un uomo tutto nudo, che sarebbe stata una cosa accademica, nè mascherarcela in un uomo tutto vestito come noi, che sarebbe stata una cosa triviale. S'è contentato di un panno, di una rozza clamide; ma non è da dire quanto codesta mezza nudità conferisca all'efficacia ed alla nobiltà del soggetto. In tale opera, uscita dalle mani del disegnatore umoristico, del modellatore di tante caricature giocose di sapor parigino, in tale opera, che è rimasta di gesso, v'è un poco dello spirito altero, severo e maschio della vecchia arte romana.

II.

La pittura nuova

Febbraio 1873.

Come discorremmo della scultura nuova in Firenze, così vorremmo parlare della pittura nuova. E giochiamo che ci verrà sulle labbra il nome di qualche artefice, il quale al lettore colto nelle cose dell' arte, ma non fiorentino, dovrà sembrare ignoto. Di uno tra codesti pittori, già valente, che sta dipingendo le sue prime tele, non è bizzarro che la fama non gridi; ma un altro è da un pezzo con tanta sollecitudine richiesto di opere dal Goupil, potentissimo negoziante di quadri moderni francese, che, lavorando tutto il dì e per questi soltanto, non lo sazia, nè stanca il mercato universale della sua bottega. Appena finita con grande amore un'opera, dopo averla volentieri lasciata vedere a qualche

amico artista, che curioso o sfaccendato picchia all' uscio della stanza, il pittore la mette nella cassa e la spedisce a Parigi. Lì, ammirata, invidiata, casca nelle mani di qualche Inglese, di qualche Russo, di qualche Americano, che ingemma con essa la propria galleria, mostrando orgogliosamente il capolavoro del famoso artista italiano, sconosciuto all'Italia. Oggi, nello splendore della sua gloria quasi europea, comincia ad essere sconosciuto persino a Firenze.

È un bel giovinotto, sano, vivace, sereno, col pizzo al mento, con gli occhi scintillanti, con la sua cara parola toscana schietta e animosa. Dodici anni addietro, quand' era quasi fanciullo, parve ai Fiorentini un portento: i vecchi professori volevano spezzare i loro pennelli; il pubblico se n'era di botto innamorato. Abbiamo rivisto in questi giorni nella Galleria moderna dell'Accademia fiorentina di Belle Arti i due dipinti che fecero tanto chiasso. Ci parvero tuttavia freschi e vigorosi, lì in mezzo a molte opere di celebri nomi, delle quali il passato plauso è un enimma. Tanti fervori sprecati, che restano solo vivi nella sbiadita memoria, fanno dubitare tristamente della possibilità di un buon gusto pubblico e di una soda critica. Fra quindici o venti anni, se un fannullone curioso aprirà per caso le facce di questo volume, certo riderà dei nostri accendimenti e dei nostri sdegni, come talvolta, quando ci cascano in mano gli sproloquii di venti anni fa, noi ridiamo.

Il primo de' due dipinti è il concorso accade-

mico del 1861, e mostra Corso Donati, colui che, al dire del suo parente, ebbe la massima colpa che Firenze di giorno in giorno più di ben si spolpasse, e fu *a coda di una bestia tratto verso la valle, ove mai non si scolpa.* Corso, dal Compagni, lodato per *bellissimo uomo*, e da Giovanni Villani per *bello cavaliere di sua persona e grazioso*, è ferito, ma senza *il corpo disfatto*; ha nel volto i segni del suo animo audace, e pare soccorso dai monaci di San Salvi, che lo portano nella Badia, con sollecitudine meno amorevole che curiosa. Si sente lo scolaro del Ciseri: la composizione riempie troppo la tela; il disegno è tondeggiante e grave; il colore aspro; nella invenzione non v' ha nè spirito di storia, nè sapore di novità: e nondimeno splendono in quella opera le prime fiamme del genio giovanile, le quali scaldano la freddezza ampollosa dello stile, e l'abilità, maravigliosa per uno scolaro, ma superficiale dell'esecuzione. In fatti la luce violenta, l'eccesso del chiaroscuro, sebbene malamente studiati dal vero, svelano gli sforzi di un ingegno, il quale si dibatte nella gabbia accademica, cercando un pertugio per uscire ne' cieli aperti.

E già s' era sferrato, e già batteva le ali lontano dal suo recente carcere, mentre dipingeva, chiuso in una stanza dell'Accademia, senza modelli, cavando tutto dalla propria memoria e dalla propria fantasia, quasi improvvisando, il suo secondo quadro per il concorso triennale di Roma: Fra Girolamo Savonarola, che nel cortile

del convento di San Marco spiega la Bibbia a cavalieri eleganti, a vecchi magistrati, a frati e ad altra gente, i quali lo stanno ascoltando, chi seduto, chi in piedi, con attenzione, che ci è parsa in qualcuno un poco distratta. Il sole splende vivace, l'architettura monotona del chiostro è rallegrata dalle verdi fronde di qualche alberello: la scena è ilare: par di sentire il gorgheggio gaio degli uccelli accompagnare la voce dell'oratore. Anzi questo arcigno predicatore potrebb'essere quasi un raccontatore facile di una di quelle novellette, che al frate iconoclasta non piacevano punto. Ci veniva in mente la lettera del Machiavelli, dov'egli, dopo avere riferito due prediche del Savonarola, conchiude: *e così, secondo il mio giudizio, viene secondando i tempi, e le sue bugie colorendo.* Insomma non c'è l'idea morale nè del frate, nè del suo pubblico, nè della Bibbia, nè del chiostro: e non ci importa niente, niente e niente. Ci preme e ci piace tanto una sola cosa: vedere già nata così presto e fiorita la individualità dell'artista. Il suo rispettabile maestro Ciseri, il suo buon padre, ch' è pittore naturalmente di vecchio modo, dovettero sentirsi lieti nell' animo, che i loro esempii ed i loro precetti, addestrando la mano del giovinetto ed esercitandogli l'occhio, l'avessero preparato a rivelare sè stesso quasi repentinamente, quasi bello e maturo. Esigere che uno scolaro in un soggetto improvviso, dopo la lettura ansiosa e rapida di una faccia d' un libro, ignorante di storia com'egli poteva essere, s'invisce-

rasse il tèma, sarebbe troppo. Ma forse, dopo dieci anni, gli sono rimasti i due difetti, de' quali si vede il segno in quella prima opera proprio sua: il cercare l'arte piuttosto a galla che nel fondo de' suoi soggetti, e una determinatezza facilissima, elegantissima, troppo facile ed elegante, di esecuzione.

La piccola stanza di questo pittore è quasi nuda. Alle pareti bianchiccie e monde sono appiccati pochi studietti, pochi bozzettini, qualche fotografia; non una tela abbandonata, un quadro invenduto, una cornice che aspetti per mutare destinazione. Nel mezzo un cavalletto, in un angolo un modello di legno; nessuno di que' gingilli, de' quali tanto si compiacciono gli artisti. V'è tutta la semplicità, la parsimonia fiorentina. A primo tratto sembra la stanza di un giovine ch'esca appena dalla scuola, che non abbia mai fatto nulla, che sia impacciato e povero. Gli è che il Sorbi — Raffaele Sorbi, per chi non lo sapesse — non ha tempo di lavorare per sè, non ha tempo di pensare a sè. Gli spazzano la stanza di ogni cosa ch'esca dalla sua mano, appena egli ci ha messo sotto la cifra; ed egli fa presto, presto e bene, e quando ha cominciato un quadro, non si svaga, non divaga, ma lo finisce. Così nella sua stanza non si può vedere mai nulla. *Nulla dies sine linea*, ma neanche un segno perduto. Egli che ha dipinto delle tele grandissime, la sua *Madre dei Gracchi*, per esempio, schicchera de' bozzetti più piccoli di un polizzino da visita con tre colpi di pennello.

De' suoi quadri non gli restano che certi studii di qualche figura, alti pochi centimetri, e de' disegni in una cartella, pur piccoli, ma tracciati con rara sapienza de' moti e della forma. Non ha neanche gli schizzi dell' insieme, neanche le fotografie delle sue opere migliori.

Il Sorbi, com'è indifferente ad ogni dimensione così è indifferente ad ogni soggetto. Avevamo cancellato *è indifferente* per sostituirvi *ama di eguale amore*; poi, pensando un poco, abbiamo rimesso le prime parole. Infatti nell' amore che questo singolare e semplicissimo giovine ha, ne'suoi lavori, per l'arte, v'è un'ombra di scetticismo. Abbraccia con fervore una cosa, l'accarezza, l' ama più coi sensi che col fondo del cuore, ne gode fino all'ultimo, se ne sazia e la abbandona senza rammarico, senza rimembranza. Amante caldissimo, sinchè ha ottenuto i favori della sua bella, poi, come Don Giovanni, le volta le spalle, e s'invaghisce di un'altra.

La lista de' suoi amori artistici non è meno lunga di quella dell'eroe di Molière, di Mozart, di Byron, di Puschkin. Passa dagli argomenti di storia a quelli famigliari, da' greci a' contemporanei, dai romani a tutto il resto, sempre gentile, esatto, spedito. I cappelli piccini a tre punte, che coprono appena le parrucche incipriate, gli piacciono: sta pensando a certi signori e soldati de' primi anni del secolo scorso, che mangiano gaudenti nel giardino di una osteria. Le monache gli vanno a' versi: ne ha dipinto alcune, sedute nella loggia del chiostro, mentre lavo-

rano e discorrono placidamente insieme. Le sue mezze figure, grandi al vero, di donna paiono castellane sentimentali e candide, prima che abbiano trovato il loro menestrello. Nel bosco delle Cascine immagina un uomo disteso con la faccia a terra, morto, e una pistola vicina; poi lungo l' Arno, con un bel fondo poetico, due giovani signore, tanto carine, che leggono insieme allegramente una lettera.

Un dì piovoso gli ha inspirato due quadri. Questo è il primo. In una via di Firenze, stretta e tortuosa, dinanzi ad uno di quei palazzi tutti bugne, che sono tanto frequenti nella vecchia città, si vede fermata una carrozza signorile: la si vede proprio dal di dietro e in mezzo, sicchè le ruote scortano simmetricamente. Del cavallo non apparisce dunque altro che le zampe, e del cocchiere stecchito, solenne per due fedine che s'allargano oltre le linee del collo, non apparisce altro che la schiena coperta dal pastrano bianco impermeabile, e il capo coronato del cappello a cilindro. La frusta è pronta a dare il segno, appena il domestico sia rimontato a cassetta. Questo domestico, vestito anch'esso di un pastrano bianco impermeabile, sta piantato duro duro accanto allo sportello aperto della carrozza, col cappello in mano. Egli pure ci volta il dorso; ma la forma del cranio, le grosse orecchie, un certo non so che nella persona bastano a farci indovinare la fisonomia, anzi quasi il carattere di quel servo, il quale, ragazzo, fu tolto forse dal padrone ai campi, e nella domesticità citta-

dina non ha perduto una certa gofferìa rusticale. La signora vestita elegantemente di bruno, col velo calato sugli occhi, si ferma un attimo sul gradino della porta, raccogliendo le gonne per entrare nella carrozza, mentre la sua figliuola, graziosa fanciulla, si calza un guanto.

Questi atti, che vediamo tutti i giorni ed ai quali nessuno bada, sono côlti così vivamente e ingenuamente dal vero, che è una gioia il rivederli dipinti. Giureresti che la fotografia del quadretto fosse cavata dalla realtà. Quanta finezza di osservazione, quanta misura e quanta grazia! Le pozzanghere della via, il cielo caliginoso, una figura di donna che, sollevando un poco le sottane, sgambetta lungo le case; queste case, proprio fiorentine, con le loro gelosie verdi e le loro grondaie sporgenti; il vestito delle signore, appunto da signore per un dì di pioggia; il nero lucido della carrozza e il bianco dell'abito del cocchiere e del servo, ti muovono a riso — un riso di piacevole contentamento e di schietta maraviglia. Certo non è l'arte che agiti il cuore e sollevi la mente: è la commedia in dialetto. Chi dicesse che in fondo quest'arte ha il merito del ben copiare e non altro, non avrebbe intelletto di artista. Bisogna ricreare nella memoria le scene della realtà, anzi a dirittura creare la naturalezza, poichè la natura non ci dà mai o quasi mai la naturalezza compiuta.

L'altro quadro di pioggia è pompeiano. Una donna, involta nel bianco peplo dalla testa alle ginocchia, stringendosi intorno le pieghe e mo-

strando così le forme del bel corpo, ha i piedi posati sopra uno di que' sassi, che si mettono nelle vie fangose a intervalli per non inzaccherarsi. Già, studiando con l'occhio la distanza, è lì lì per alzare il piede e posarlo sul sasso vicino; e la persona s'incurva, e pare che il moto cominci. Un'altra donna, che passa nella via; in fondo alcuni schiavi con le tuniche rosse, che portano una lettiga; il cielo al basso nuvoloso, negro, e sul dinanzi un raggio di sole.

Ma sentite che bel soggetto, e come risponde a capello a colui, per il quale fu ideato, che è Giovanni Duprè: Fidia; che nella sua stanza guarda con viva attenzione la figura della Minerva non ancora compiuta, e accanto, posata sopra un piedistallo, una modella nell'attitudine della dea, nuda dalla cintura in su. L'artefice, l'arte, la natura.

Questo giovine Sorbi non è mai uscito se non di pochi passi dalla sua Toscana. Avuta trionfalmente la pensione di Roma, vi rinunciò. S'è poi serrato nello studio, contento di guardare i tempi e la terra con la calda immaginazione; ma non ci pare che basti. Per non lasciarsi vincere dalla sua stessa facilità del pensare e del fare, per non cadere a poco a poco nell'artificiato, ha bisogno di arricchire e di scuotere la sua mente, di vedere molto, di lavorare, di meditare, di ciondolare proprio per sè, di ventilarsi e di risanguarsi. I medici raccomandano per l'igiene del corpo la teoria dei risarcimenti: nel bilancio dei visceri e delle membra le entrate

devono pareggiare le uscite. Lo stesso ha da essere nel cervello. Il Sorbi consuma troppo.

Diverso di fama e d'indole — parliamo sempre dell'indole artistica — è il giovine Cannicci di San Gimignano, scolaro esso pure del Ciseri. Ha potuto dipingere poco ancora; ma già nelle sue tele mette sè stesso. Le sue ispirazioni vengono, si vede, dal suo bel San Gimignano, da' suoi cari colli senesi, dai campi, dov' egli passa una buona parte dell'anno.

Ha dipinto tre contadinelle: la prima brunetta, allegra, svelta; la seconda più alta, bionda, sentimentale; la terza piccina, che non arriva al passo delle altre due: ed hanno la rocca tutte e tre, ma non filano; scendono giù dall'erta di un colle, con le loro pecore dinanzi, e cantano, cantano certo uno di quegli stornelli, che sembrano tanto soavi quando nelle gentilezze del beato paese di Siena si sentono accompagnati di lontano dalla campana dell' Avemmaria,

Che paia 'l giorno pianger che si muore.

E le tre figure da' bei piedi nudi staccano quasi intiere sulla serenità di un quieto cielo di tramonto, e fanno per via degli occhi la stessa impressione che per via degli orecchi producono le prime due terzine nell'ottavo canto del *Purgatorio*.

Il Cannicci sa che i contadini, come i camaleonti, intonano volentieri in certi siti il colore del loro vestito con le tinte che dominano nel loro paese. I contadini intorno a Firenze hanno

qualcosa del verde dei cavoli, come i tedeschi qualcosa del cupo dei loro boschi, e gli altri, che vivono tra le lunghe nevi, qualcosa di bianco, salvo il sudiciume. Questo è da affermare per i dì di lavoro, che, quanto ai giorni di festa, i contadini di tutti i paesi inclinano, per ambizione, ai colori smaglianti. In un quadrettino del Cannicci, stretto e alto, fra gli alberi di un bosco v'è una macchietta, la quale si fonde quasi nei toni del paesaggio, e nondimeno, avvertita, par che si muova.

E il Cannicci ha studiato addentro le passioni de' villani e il modo con il quale appariscono al di fuori, ch'è tanto diverso dalla maniera raffinata della gente ammodo. Nel ricco negozio del signor Pisani — il Pisani vuole diventare il Goupil d'Italia — vedemmo tra ogni sorta di quadri moderni originali e di copie un dipinto di questo Cannicci. Figura sull'uscio di un casolare una fanciulla, appoggiata con le spalle allo stipite, e fa la calzetta, e guarda sorridendo ad un ragazzo, il quale, seduto sulla soglia, la contempla con espressione d'amore sgangherata, mentre tiene fra le dita il filo del gomitolo e lo lascia andare a poco a poco, di mano in mano che la calzetta procede. Idillio naturale, dove la donna serba, anche sotto l'abito della villana, una certa contenutezza amabile, e l'uomo è rozzo e scipito anche nella espressione dell'affetto più candido.

Nè il Cannicci si ferma ai contadini. Ha dipinto de' succosi quadretti di genere: un chierichetto,

brutto in volto, ma pieno di vita, che suona il violino; un prete che, tirando una presa di tabacco, ascolta la lettura dell'*Osservatore Cattolico* fatta da un frate. Ma insomma l'indole del giovine pittore vuole l' aria aperta delle campagne, de' monti; il suo San Gimignano addormentato sotto il sole che brilla, placido e lieto all'aurora e al tramonto. Alcune durezze del suo pennello vengono dalla coscienza un poco timidetta, e dal ricercare con rispetto un poco stentato il vero. Si compiace in certe minuzie: dopo un temporale, per esempio, cessato appena di piovere, quando le nubi negre incominciano a diradarsi, studia i pulcini, che escono fuori dai loro ripari e, scuotendo le alette, vanno a beccare sugli orli delle pozzanghere.

Del Ferroni, che aveva smesso di dipingere, ma che ora, per fortuna, ripiglia, vedemmo nel negozio del signor Pisani un quadro piccolo piccolo, improntato con fare largo, destro, vivacissimo: un cavaliere e una dama seduti alla tastiera di una spinetta, e un altro cavaliere in piedi: cosina tanto gustosa. E sono fini certi studietti del Moradei, ora professore a Ravenna; ed è spiritoso, benchè forse un poco liscio e leccato, il suo quadro della modella, che in una stanza da pittore stringe, così per giuoco, la mano a un manichino vestito da servitore, e gli fa una dichiarazione amorosa. *Manichino*, hanno ragione gli annotatori toscani dell'eccellente Vasari del Le Monnier, è una brutta parola; ma, parlando d'arte, la si capisce, e se all'incontro

si vuole dire *modello di legno* — de' modelli di legno ce n'è di tante sorta — conviene aggiungere, come fa messer Giorgio nella Vita di fra Bartolommeo di San Marco, *grande quanto il vivo, che si snoda nelle congenture.* Ma quegli eruditi annotatori non hanno forse ragione a pagina 168 del volume VII, quando dicono che il nome di questo modello viene da *mannequin*, francese, e che il dirlo *manichino* fa parere francese la invenzione di fra Bartolommeo. A noi sembra che venga da *mann*, tedesco, che vuol dire uomo; e se la cicalata non fosse qui fuori di posto, ci basterebbe l'animo di dimostrare appunto che il manichino è più vecchio del frate di San Marco, e che fu inventato in Germania, sebbene ci sia forse venuto, almeno nel nome, per la via della Francia.

Ma codesta questione ci preme assai meno di un quadretto, da noi veduto ancora nella sontuosa bottega del signor Pisani, e dipinto da Silvestro Lega, romagnolo da molti anni piantato a Firenze, il quale sino al 1864 dipingeva con rapida braverìa cose farragginose e drammatiche. Da quell'anno in poi la sua spiccia abilità di pennello è scomparsa. Non v'è cosa che più gli faccia orrore oggi che il mostrare la facilità della propria mano. Sceglie i soggetti più comuni e innocenti: due bambine, che s'acconciano da dame; una poverella, che chiede l'elemosina a tre signore in un giardino; una madre, che va a vedere il suo marmocchio dalla balia in campagna. Questo, comprato dal Pisani, in alcune

parti, anzi in una buona metà, ha qualcosa del puerile. V'è una casetta, con la porta arcuata e certe finestre, che pare uscita dopo molto studio dalla mano di un ingegnoso fanciullo ; e il gruppo principale, figurante due ragazze, che vanno a visitare la padrona della casetta , e questa che, accogliendole amorevolmente, le bacia in fronte, è pure stentatello e duretto. Ma l'altra metà com'è naturale, com'è ariosa, e come la metà brutta le giova! La madre delle fanciulle , più indietro , involta in uno scialle , stacca sul fondo di un orto, in cui si respira. Il colore è un po' sudicio, ma giusto e sodo; la maniera ha una certa semplicità primitiva, che a primo tratto sembra sgarbata, ma che a poco a poco persuade e piace. Se Massimo d'Azeglio avesse veduto uno de'recenti lavori del Lega, non c'è dubbio che avrebbe ripetuto con più agrezza per la figura le storte parole, che scrisse per il paesaggio : « La scuola realista è un'invenzione che fa onore all'ingegno umano. C' era chi non aveva scintilla artistica, non sentiva il colore, non avea voglia di lavorare. Un balordo se ne sarebbe rimasto umile , dicendo: — Non ho le qualità per diventar pittore; pazienza, e così sia: farò il falegname. — L'uomo di talento ha detto invece: — Che cos'è questo eseguire, questo comporre, questo colorire, questa pulizia di tinte? Tutte sciocchezze dei codini dell'arte vecchia. Ecco l' arte nuova, l'arte dell'avvenire ».

Questi nuovi pittori, in fatti, cercano di comporre il meno possibile : vanno intorno , finchè

trovino un siterello in Firenze o intorno a Firenze, non de' più pittoreschi, nè de' più poetici, ma de' meglio conformi all'idea che hanno nel cervello o, più giustamente, de' meglio conformi al sentimento vago che hanno nell'anima; e si piantano lì a ritrarre la verità, raccogliendola nello spazio della loro tela, e compiendola con quegli accessorii ora di figure, ora di paese, che valgano a farla sempre più viva, sempre, diremo, più naturale.

Le sponde dell'Arno sono il grande amore di questi artisti, i quali ne ricavano per solito degli studietti piccini piccini, con una cura di pennello ammirabile. Il Bignami all'incontro, un Bolognese che studiò a Torino, ma che oramai s'è infiorentinito, ne sta facendo uno studio assai vasto e con molto ardire di concetto. Tira vento: i salci, bassi e pieghevoli, che sono sul dinanzi del quadro, hanno le fronde smosse e confuse; le acque del fiume, increspate, riflettono l'azzurro del cielo alto; poi la linea de' colli grandiosa con le casette e le ville, parte ombrate dalle nubi, parte rischiarate dal sole, e un'aria negra d'estate, che lotta per diventare serena. Del Bignami abbiamo anche visto un piccolo dipinto, che ci ha commosso: un lavoro fatto dal pittore per sè medesimo, mesto e pur dolce ricordo d'affetto. Non una figura, nè una pianta, nè un lembo di cielo: è l'angolo quieto di una stanza, dove si vede la credenza con sopra un vassoio, alcune chicchere e pochi altri oggetti. Sul tavolino da lavoro sta deposta una calza non finita; ma il

gomitolo è caduto a terra col muoversi della persona — s'indovina che doveva essere vecchia e placida — la quale nell' alzarsi per uscire ha lasciato le recenti ammaccature sul cuscino rosso del seggiolone. Quella stanza pulita, modesta, un po' all'antica, serba tuttavia qualcosa dell'anima della madre rispettata ed amata. Bisogna vedere con quanta venerazione il pennello ha riprodotto le minuzie della verità, il lustro dei mobili, le macchiette quasi impercettibili: e così l'arte giova all'affetto, e l'affetto sa mettere dignità ed espressione nelle cose più grettamente comuni.

Del Fattori, spedito pittore di soldati e di cavalli; del Vinea, elegante, ma un po' leccato pittore di cose piccole; del Borrani, di qualche altro valente artefice, che abita in Firenze, ci capiterà un'altra volta l'occasione di ragionare. Non ne diremo dunque altro per ora.

Ma non si può discorrere dell'arte nuova in Firenze senza fermarsi a Telemaco Signorini, che n'è l'alfiere, anzi, in qualche parte, il capitano. Figliuolo di un pittore e fratello di un pittore — suo fratello morì di diciannove anni — egli non si sentiva inclinato alla pittura. Avrebbe voluto darsi alle lettere; ma il padre insisteva, ed egli ubbidiva: ubbidiva a malincuore, sinchè nelle callette e ne' rii di Venezia, sull'acqua smeraldina, tra i muri gialli e rossi, in faccia alle vaporose isolette, in mezzo agli splendori prepotenti di Paolo ed alle ingenue maraviglie del Carpaccio, sentì aprirsi l'animo all'amore vivo dell'arte. Lavoravano con lui alcuni pittori stra-

nieri, e il Gamba, che pensava i suoi *Funerali di Tiziano*, e il Tomaselli, giovinetto, che poi di ventitre anni andò a riposare in una tomba sulla gradinata di San Miniato. Il Signorini, che aveva già dipinto alla vecchia certi soggetti teatralmente drammatici, era entrato a Venezia nella sua seconda maniera, semplice, timida, nella quale tentava di rifarsi da capo allo studio col rendersi ligio e sottile schiavo delle verità.

Tornò presto a Firenze. A Firenze la pittura era in quegli anni come un riverbero, non più dell'arte del Benvenuti, ma di quelle del fiorentino Sabatelli e del fiorentino Bezzuoli. Il Sabatelli era morto da cinque anni, e il Bezzuoli era moribondo. Vi avevano fama e lavoro i due fratelli, punto fratelli in arte, Cesare e Luigi Mussini, il Pollastrini, il Sanesi, il Ciseri; erano già uomini il Puccinelli, l'Ussi, il Gordigiani, il Lanfredini, il Brini, l'Ademollo, il Bellucci e qualche altro, di vario ingegno, quasi tutti di Firenze. I giovani, usciti di fresco dall'Accademia o dalla stanza di un maestro, andavano cercando qualcosa di non comune; volevano trovare una forma più rapida della consueta e più efficace per incarnare il pensiero. In quel torno, l'anno 1855, s'aprì la mostra universale di Parigi. Tra gli altri v'andò un pittore, che prometteva bene e che ora vive a Londra, il De Tivoli; il quale tornò furiosamente infervorato del Decamps e degli altri lumeggiatori francesi. Il Decamps, nelle opere del quale il vigore del colorito pareva sproporzionato alla breve dimensione de'quadri,

era dai Parigini paragonato *à un musicien qui jouerait du trombone dans un boudoir* ; ma fatto sta che a Firenze sembrò tra i giovani che non si potesse oramai più dipingere se non a colpi di sole nell'ombra nera. Vennero abolite le sfumature, sbandite le mezze tinte.

Al Signorini entrò allora in corpo una gran voglia di correre a Parigi, e qualche tempo dopo gli venne fatto di andarvi; ma già egli aveva dipinto il suo *Ghetto di Venezia*, senza disegno, senza forma, violentissimo di colore, più orientale che veneziano, il quale scandalezzò il pubblico e quasi tutti gli artisti, facendo andare in visibilio i pochi seguaci della scuola novella. Il Signorini, che era venuto così alla sua terza maniera, s'ebbe con i colleghi il battesimo di *macchiaiuolo ;* e fu de' macchiaiuoli il Cabianca, il quale, diverso in ciò dall'altro, è restato poi sempre macchiaiuolo. Discussioni , dispetti , ire incalorivano l'arte : i molti cercavano di schiacciare i pochi con lo scherno e talvolta con le persecuzioni; ma la piccola schiera teneva duro, adoperando, se il pennello non bastava, la lingua e la penna. Un dì nelle sale della Società promotrice, il giorno prima dell'apertura della Esposizione, il Signorini dava la vernice di albume d'uovo ad un suo quadro bianco e nero. Gli si accosta un pittore di vecchio modo, rinomato per certe aurore rosse e per certi tramonti infuocati , e gli dice : — O scusa , Signorini , che è un chiaro di luna ? — L'altro tace ; ma poi , vedendo il paesista affaccendato nel mettere esso

pure la vernice sopra una sua tela ardente, gli scocca: — O scusa, che dài la vernice con la chiara o col torlo dell' uovo? — Non se la sono mai più perdonata.

Venne il Cinquantanove. Il Signorini entrò nell'artiglieria soldato, e andò a battersi, senza cessare di essere pittore e macchiaiuolo. Finita la guerra si mise a dipingere battaglie. Ne fece molte: — una zuffa a Solferino; il passaggio dell'artiglieria da Castiglione delle Stiviere e gli Zuavi feriti ch'escono a salutarla; bivacchi, accampamenti e via via —; e tutte piacquero, non solo a Milano e a Torino, ma ben anche a Firenze. Ci aveva preso amore. Era tornato, dopo rimesso l'abito borghese, sul nuovo confine italiano per certi studii che gli bisognavano. Convien sapere che è biondo, che porta gli occhiali e che ha la figura e il volto di un piacentissimo tedesco, ma di un tedesco tale e quale; ed è uno stupore il sentire dalla sua bocca le vocali toscane invece delle consonanti germaniche. Ai soldati parve dunque che quel pittore fosse un pittore e un italiano simulato; lo arrestarono e lo mandarono con buona scorta a Brescia, dove, conosciuto da un ufficiale, fu lasciato finalmente andare in pace.

Il Signorini, che è giovine, giunse oramai alla sua quarta maniera. Da qualche anno non è più macchiaiuolo: ha veduto che la natura non procede sempre a contrasti sfacciati, a botte di colore e di luce: s'è rimesso quindi a studiarla da sè, coraggiosamente. Stava un giorno dinanzi

al cavalletto dipingendo un episodio della battaglia di Solferino, e v'era nella stanza una signora sua conoscente. La signora guardava dei disegni in una grande cartella sotto la finestra, quand'ecco la cartella, cadendo, le gira le pieghe dell' abito così da farne nascere una bella e curiosa linea di figura. Il pittore prega la signora di stare un poco immobile, raschia la tela, la gira nel senso dell'altezza e traccia i primi segni di un nuovo quadro, che in poco più di una settimana era finito. Fu esposto e lodato e comprato dalla Società promotrice ; e, veramente, così nella donna, vestita di seta nera e in cappellino di velluto celeste, come nel fondo, dove sulla tappezzeria rossa a grandi fiorami stanno quadri antichi e nuovi d'ogni dimensione in cornici d'ogni forma, la realtà si acconcia allo spigliato garbo dell'arte.

D'allora in poi il Signorini ha lasciato stare le battaglie. Andò al Manicomio a studiare scrupolosamente ad una ad una le matte, quella che picchia i pugni sulla tavola, quella che colla palma della mano si sorregge la testa, quella che rovescia indietro il capo alzando gli occhi al cielo, l'altra aggomitolata per terra, le idiote, le melanconiche, le furiose, tutte non più donne, ma corpi deformi, schifosi, e ne fece un quadro, nel quale non ci pare che la esecuzione corrisponda alla vigoria del concetto. Andò lungo l'Arno a studiare i renaiuoli, quando, grondanti di sudore, sotto la sferza del sole, tirano anelanti le barche, e ne cavò un dipinto che ci sem-

bra vivo di espressione e di colorito. Ma nel paesaggio il suo amore è il cessar della pioggia, la mota delle strade di campagna, il cielo a nubi cenericcie, la primavera in sul mattino, o il sole d'estate che brucia. È tornato alle mezzetinte, alle finezze, alle meticolosità nei rapporti dei toni, alle ricerche dilicatissime dell'ambiente. Incide all'acquaforte in modo molto piacevole; ma la sua penna, quand'egli scrive, non deve parere piacevole a coloro, contro i quali si scaglia, che sono gli accademici e gl'invecchiati dell'arte. Scrive a lunghi intervalli, sventolando la bandiera della nuova scuola: e dice, da artista, ciò ch' egli sente, poichè è sempre sincero.

L'ardire nei giovani, anche soverchio, ci pare bello. L'ardire, che non giova spesso a chi lo ha, giova quasi sempre all' arte ed a coloro medesimi che lo vorrebbero spegnere.

ROMA.

Lo spavento della grandezza passata.

Storie da vecchi: vent' anni addietro Ippolito Caffi — il pittore che, mentre studiava curioso gli aspetti allegri per l' arte della battaglia navale, fu ingoiato con la sua tavolozza nella voragine di Lissa — Ippolito Caffi venne un dì, prima di giorno, a pigliarmi nella mia stanzuccia in via de' *Due Macelli*. Lo avevo salutato la sera innanzi; ma il buon amico voleva rivedermi, e accompagnarmi alcune miglia fuori di Roma.

Usciti dalla città mi posi a saltare cantando — avevo allora vent'anni — ed un paio di scarpe, che stava chiuso nel mio sacco da pellegrino pedestre, mi ballava dietro le spalle.

— Vedete, amico — dissi al Caffi — sono

tutto ilare nel pensiero di scapparmene via, dopo sei mesi, da questa città dove l'arte mi si è rivelata gigante. Il mio cervello si andava rimpinzando in così orribile modo, ch'io, se vi fossi rimasto ancora un paio di giorni, sarei crepato di pletora intellettuale. Mi rincresce — aggiunsi con una stretta di mano — mi rincresce di lasciar voi; ma nella città de' Cesari e de' Papi non ci potevo più vivere. Sentivo tre civiltà sul mio dorso: ero affranto, accasciato, briaco, ebete. Sapete in sei mesi quali furono i più dolci momenti delle mie aspre giornate? Quelli nei quali, rotto dalle fatiche delle lunghe corse, noiato dalla vista di tante opere miracolose, sfinito da tutti gli *ah* e gli *oh*, che dovevo esclamare ad ogni passo, salivo, trascinandomi appena sulle gambe, alla mia stanzuccia in quarto piano, e mi gettavo, come corpo morto, sul letto. La voluttà di quel riposo non ha riscontro in nessuna delizia della vita. Solo, nel silenzio della sera, ascoltando il rintocco delle campane, mi sentivo libero alfine. Provavo quella stessa impressione che deve provare un condannato, quando gli aprono dinanzi le porte dell' ergastolo e lo lasciano andare sciolto per i campi.

— Ma chi vi condannava — osservò sorridendo il Caffi — ai lavori forzati? Perchè non pigliavate qualche giorno di svago? Perchè non andavate, qualche dì almeno della settimana, ciondolando sul Corso, o a visitare gli artisti nei loro studii, o a fare il chilo seduto all'ombra degli alberi del Monte Pincio?

— E si può egli a Roma — ripigliai — godersi un solo dì di quiete? Il demonio della curiosità non vi caccia egli innanzi con le sue ferule infuocate? Non vi grida, se vi mettete a sedere: *Alzati, pigro; corri, pigro; vola. Raffaello ti chiama, ti chiama Fidia, ti chiama il cavalier Bernini, ti chiama un frammento di colonna dimenticato nel mezzo di un prato, una iscrizione immersa nelle tenebre delle Catacombe.* Allora l'impazienza vi trascina e vi lacera. Siete l'ebreo errante dell'arte. Ci si deve, alla lunga, assuefare; ma io, partito da Roma d'otto mesi, non la vidi se non adesso; e la ho voluta ricercare a un tratto come un amante in ogni parte, e non la ho potuta conoscere in ciascuna delle sue riposte bellezze, e mi son sentito mezzo morto, sebbene dominato ancora dai più irrefrenabili desiderii. Alla metà della notte trabalzavo in sogno, impaurito dalla ridda infernale, che le Veneri procaci ed i Fauni ebbri e le ascetiche figure oranti e le muscolose donne del Buonarroti e Santa Prassede e la Cloaca Massima e le chiese e i templi e i palazzi e le ville mi danzavano nel cervello. Accendevo il lume, pigliavo la *Guida* e alcuni libracci su Roma, e rimeditavo, bestemmiando, alle grandezze dell'arte e della storia, che il mio genio spietato m'obbligava a godermi il domani. Così vissi mezzo anno senza pace, con il travaglio di vedere troppo e con il rimorso di non vedere abbastanza, invocando un'ora tranquilla, bramando un paese dove i secoli trascorsi non avessero la-

sciato nessuna traccia del loro passaggio, un prato irrigatorio, una risaia, quattro gelsi, un rigagnolo.

— Caro mio — disse allora il Caffi, interrompendo la mia cicalata — non sarete quaranta miglia lontano da Roma, e già vi rinascerà l'antica voglia di ritornarvi; nè mi maraviglierei di sentirvi doman l'altro picchiare all'uscio del mio studio. Voi fate come un avaro, che per liberarsi dalla terribile agitazione di contare i cari quattrini li gettasse tutti nel mare. Capirete fra qualche mese, forse tra qualche giorno, di avere perduto un tesoro.

— Meglio povero — gridai — e imbecille, ma padrone de' proprii desiderii e dei proprii affetti. Mi rammento un dì in Trastevere: dopo avere visitate dal tetto alla cripta non so più quante basiliche, dopo avere schiccherati nell'albo parecchi fogli di disegni ed essermi lambiccato il cervello a sciogliere gli enimmi di alcune epigrafi, entrai in una taverna affumicata, bassa, buia, col pavimento che pareva un mare in burrasca. M'adagiai sopra una panca di legno e, aspettando il magro pasto, lasciai volare la fantasia. Pensavo così vagamente a quei rari giorni felici, nei quali, digerendo la colazione e aspettando il desinare, o digerendo il desinare e aspettando la cena, ci si sdraia, come lazzeroni, lunghi distesi sul letto, e si torna a scorrere, annoiandosi, qualche periodo qua e là di dieci volumi, che si son letti dieci volte e che stanno ammucchiati confusamente sul tavolino da notte:

beati sbadigli dell' uomo che non ha niente da fare! La mente dunque in quella taverna si riposava col corpo; ma ecco che a poco a poco, avvezzando gli occhi alla oscurità dell'ampio locale, mi si disegnarono innanzi, posti in disordine sopra un assito, de' frammenti di vasi lagrimatorii, delle lampade eterne, un busto antico col naso rotto, un torso e una Leda col cigno. L'oste, che sentiva il nobile orgoglio delle proprie anticaglie e che mi aveva odorato artista, volle mostrarmele ad ogni costo per gustarsi la mia dotta lode. Neanche, neanche potevo mangiare in pace! —

Mentre pronunciavo queste ultime parole, si udì per di dietro uno scalpitare di cavalli. Mi schierai col Caffi da un lato della strada, perchè passasse, involto in un nembo di polvere, il cocchio magnifico. Dalla finestra dello sportello si vide fiammeggiare una tunica da cardinale.

— Quelli — esclamò allora il Caffi — quelli sono la peste di Roma: il Governo del Papa, i cardinali, i preti, i monaci, le favorite, i favoriti, i lenoni e tutti i parassiti. Se la speranza non fosse un sogno; se un' Italia una ci potesse essere, e Roma potesse diventare la sua capitale, non ci scappereste così, caro amico, come oggi scappate.

— Sarei fuggito — risposi — tre mesi innanzi. E che! Non vi bastano tre civiltà, la pagana, la cristiana e la papale; ne vorreste una quarta? Roma è il Walhalla italiano: non ridestate codesto cimitero faticoso e sublime, non tentate di

trasmutarlo in città viva e moderna: fareste svanire i fantasimi di quei terribili trapassati, da cui io fuggo, ma dai quali viene la incomparabile magnificenza di Roma. L'unico Governo che le stia bene è questo Governo di preti, rancida tradizione, scheletro del passato, anacronismo nella civiltà d'oggi, barbarie per il filosofo progressivo, ma prezioso rimasuglio degli scorsi secoli per lo storico e per l'artista. Il passato di Roma è troppo grande, è troppo compiuto, perchè resti l'agio di fantasticare per essa un tempo di là da venire. È la città delle memorie immense. Un odierno splendore, per quanto lo si voglia chiarissimo, non potrebbe che scemarne la luce. I soli del passato fiammeggiano nelle sue mura; il lucignolo o, se vi piace, la torcia a vento della società d'oggi, mentre sarebbe miseramente abbagliata da quei soli, un po' non di meno giungerebbe ad affumicarli. A chi vi dicesse di buttar giù i ruderi delle Terme di Caracalla, rispondereste legandolo per matto furioso; lasciate dunque in piedi un Governo, che è oggetto da gliptoteca, che è moneta da gabinetto numismatico, ma che giova al carattere della città, mostrando sparuto, è vero, e pure abbastanza evidente il riverbero di una sua bella epoca già molto lontana. Siete pittore prospettico: badate almeno alle *macchiette*. La prima volta che io entrai nella chiesa di San Giovanni in Laterano, mentre stavo guardando alla prosopopea di quei pilastri e di quelle arcate del Borromini, un cardinale con la testa alta, il portamento altero, l'occhio scintil-

lante, usciva dalla sagrestia, seguìto in atto di riverenza servile da uno stuolo di canonici e abati e chierici e servidorame in livrea gallonata. La chiesa, che nel totale mi era parsa goffa ed insulsa, diventò di botto, per merito di quelle figure, cosa tutta diversa. Il rosso, il pavonazzo, il nero, il bianco fecero brillare le tinte uggiose dell'architettura, fecero vivere le linee delle colonne e delle trabeazioni. Niuno meglio di voi può sapere come un colpo di colore trasmuti una scena, come un tono rinnovi un quadro. Voi mi volete interrompere per dire, l'indovino, che senza il Governo dei Papi i preti potrebbero starci a ogni modo. È vero; ma ciò che mi piaceva nel cardinale di San Giovanni in Laterano, ciò che lo accordava sì bene ai dodici apostoli colossali del Le Gros e del Rucconi, non era tanto la sua porpora, quanto quella sicurezza sdegnosamente cattolica, quell'incesso da principe orgogliosamente modesto, che non possono rivelarsi senza la coscienza e l'esercizio del proprio potere.

— Or io vi interrompo davvero — disse l'amico — E il popolo? E l'Italia? Amate l'armonia estetica più dell'umanità, l'arte più della patria, le fantasticherìe del vostro cervello più del progresso civile?

— Piano — risposi con molto calore — piano. V'è un abito, che non s'accorda in Italia con nessun monumento, con nessun lembo del suo cielo, con nessuna zolla del suo terreno. Per non avere sotto gli occhi quel tono scialbo voi andate ramingando da Parigi a Roma, da Nizza a

Londra. Un altro abito mi fa, quand' io lo vedo in queste provincie, l' impressione di cento pifferi in mezzo a un'armonia di violini. Gli stranieri, amici fuori, nemici dentro: non v' è che un solo modo per amarli, cacciarli via. I preti, in fondo, son roba nostra, o che potrebbe diventare nostra. E poi io vi consento di tòrre ad essi tutto lo Stato, salvo Roma. Lasciate, vi prego, questa oasi di vecchiume nel gran deserto della civiltà nuova. Gli antichi sacrificavano agli Dei vittime umane: sacrifichiamo sull'altare dell'arte la libertà di un qualche migliaio d'uomini.

— Non è un caso di libertà — ripigliò il Caffi — è un caso di moralità. Voi ne parlate con agio, voi; ma se vi fosse toccato a Roma ciò che è toccato a me, discorrereste in altra maniera. Per dirvene una e delle minime: una serva mi ruba cento scudi; ricorro alla Polizia; la Polizia, che tien mano ai ladri, trova i quattrini; aspetto un pezzo, e finalmente prego che i cento scudi mi vengano restituiti. Baie! mi si risponde, che i danari furono trovati per opera del Governo e che devono rimanere al Governo. Ho dovuto contentarmi di non pagare le spese di procedura. Pochi giorni dopo incontrai sul corso la mia serva con un vestito di seta.

— Bene. Imparerete — notai — a serrare il vostro danaro in un cassetto con chiave inglese o a tenerlo sotto il vostro origliere. Dall' altro canto, se la Polizia non fosse stata d' accordo coi ladri non avrebbe probabilmente trovato il danaro, e voi lo avreste perso a ogni modo. Ma

il frate sinistro, che sotto le basse arcate dell'antico cortiletto di San Lorenzo fuori le mura narrava ghignando a me, che gli chiedevo dell'archivio del vecchio convento, come i frati, i quali vi abitavano dianzi, obbligati a sloggiare bruciassero per vendetta tutti i documenti ed i codici, non potrebbe più farmi, se a Roma la civiltà moderna trionfasse, il suo bieco racconto; e il cortiletto con le sue colonnine tozze, con i suoi muri screpolati e anneriti dal tempo, con l'erba alta che gli cresce in mezzo, e col raggio caldo di sole che rischiarava obbliquamente un angolo del portico, mi sarebbe parso meno tristamente poetico.

— Ma avreste trovato nell' archivio le notizie che cercavate.

— Nuove noie avrei trovato e nuove vanità, perdendovi una impressione drammatica, la quale mi resterà scolpita molti anni nella memoria. Dall'altro canto la Roma della Repubblica e dei Cesari, quella dei Cristiani, quella dei Papi si mischiano insieme senza confondersi. L' occhio del corpo e l'occhio della mente distinguono, indovinano, ricreano le diverse epoche del passato. Come il San Pietro di Leone X s'alza sulla basilica di Costantino, e questa si alzò sul circo di Nerone, così le civiltà diverse pigliano a Roma l'aspetto di formazione geologica. Gran peccato se ci si togliesse di scavare in questo fecondo terreno col ricoprirlo dell'asfalto o del lastrico della civiltà d'oggi.

— Vi ho sentito per altro — notò il buon Caffi

— maledire sovente i ciottoloni puntuti delle vie di Roma.

Eravamo giunti, ciarlando, sino alla così detta tomba di Nerone. Il cielo era limpido, e il sole, già alto sull'orizzonte, mandava un dolce calore. Volli che il Caffi tornasse indietro.

— Buon viaggio — mi disse — e buone gambe, amico pellegrino.

— Arrivederci — gli gridai da lontano — arrivederci.

Lo rividi in fatti a Genova, a Torino, a Firenze, a Milano. Non lo rividi a Venezia.

Ciancie senza costrutto. La bellezza di Roma è rimasta così faticosa e imponente com'era prima, e la città non ha perduto con la Reggia, col Senato, con la Camera dei Deputati e con l'infinito popolo degl' impiegati nuovi niente della sua grandezza passata. Le sole Terme di Diocleziano restano lì un poco impacciate accanto alle locomotive che fischiano. Prima che il Panteon, Santa Maria Maggiore, gli altri monumenti cacciati nel mezzo delle brutte vie moderne o dei quartieri nuovi, vengano schiacciati dalle fabbriche dei nostri architetti, bisognerà che il Regno d'Italia possa emulare i Papi e i Cesari nella pompa dell'arte. Magari Dio! ma non basterebbero neanche i miliardi, come non basta la vastità delle misure. Vedete codesto *palazzo delle Finanze*, tanto lungo, tanto largo, tanto alto, tanto costoso e tanto pitocco. L'Arco di Giano non vi sfigurerebbe d'appresso.

Negli edificii pubblici dei Romani antichi, come

negli edificii dei Pontefici, massime di quelli del Cinquecento e del Seicento, l' architettura non era un mezzo di panneggiare le spilorcie necessità materiali, ma il mezzo di esprimere al di fuori la potenza politica, l'albagia militare, l'ambizione senza confine, l'adulazione verso il popolo, la bassezza in faccia ai dominatori, poi lo spirito universale del Cattolicesimo, poi l'invadente sovranità della Santa Sede, e va discorrendo. Morali o immorali questi fini servivano all'arte: l' arte vi pigliava, oltre che la sua somma ricchezza, anche il suo spiccato e vivo carattere. Per i riti della religione cristiana sarebbero bastati i portici nudi di un *nartex*, due file di colonne che con due pareti parallele formassero tre navi, i tre tetti di legno, le transenne di legno, gli amboni di legno e il ciborio; ma, come nelle catacombe fu sentito sino dal principio il desiderio di vedervi dipinti ornati e figure, così le basiliche si vollero ben presto abbellite di mosaici, incrostate di marmi, poi coperte di vôlte e di cupole, poi riempiute di statue, di bronzi, di ori, di pietre preziose, invocando dall'architettura e dalle sorelle di lei nuove forme e nuovi splendori. Ecco l'arte. E le terme degli antichi, e i teatri, e gli anfiteatri, ed i circhi, e gli archi trionfali: bisogni materiali assai semplici e bisogni ideali assai gagliardi.

Ora è il rovescio: bisogni ideali assai fiacchi e bisogni materiali prepotentissimi.

Abbiamo perso con la dissuetudine il senso della grande arte architettonica, per modo che non

sappiamo risuscitarla neanche lì dove potrebbe avere libero campo; e facciamo delle cose smisurate, come la nuova Galleria di Milano e i nuovi Mercati di Firenze, che sono misere. Ma in Roma peggio. Sembra che gli architetti si sentano sgomentati e che tremino loro le mani. Già vivono in due brutte condizioni: prima, di non potere scegliere altro stile che quello del Risorgimento, rimontando tutt'al più sino al Bramantesco e scendendo tutt'al più sino al Berninesco; seconda, di potere adoperare assai facilmente e utilmente il cemento per la decorazione delle facciate.

S' ha un bel dire che il pregio dell'arte viene dalle forme; ma l'edificio dove cornici, stipiti, pilastri e il resto delle membrature si scoprono di malta, non potrà mai avere sul serio una importanza monumentale; e, quanto allo stile, chi vorrebbe mai in una città come Roma introdurre i garbi del Medio Evo o le novità ingegnose dell'arte infranciosata moderna? Certo, se l'architetto del palazzo delle Finanze avesse costrutto, mettiamo, il suo fabbricone a Firenze, sarebbe stato tirato a impiegarvi la pietra e a trovargli un disegno che, accostandosi alla maniera dei palazzi del Trecento o del Quattrocento, unisse alla semplicità una certa severa apparenza. Il palazzo per la Cassa di Risparmio in Milano, non ostante il programma poco diverso da quello del palazzo di Roma, non ostante che sia di tanto più piccolo e che si scopra pieno di grossolani errori, è cosa più maschia e più ardita di quel che sembri all' occhio l' altra mole invano stra-

grande. Il Cipolla, così valente artista com'era, si sentì a Roma impacciato egli pure. Il suo palazzo sul Corso, gretto, stentato, non vale l'ombra di quello che alzò per la Banca Nazionale in Firenze, e la sua chiesetta dei Protestanti, sagomata con cura, scompartita con grazia, manca di ogni energìa.

Roma è la sola città, dove l'architettura classicamente accademica possa trovare anche al giorno d'oggi un qualche sviluppo. Di quella sua pretensione di derivare dall'antico pare che le si abbia una certa riconoscenza; e, mentre a Milano, a Venezia, a Firenze sembra fastidiosissima per monotonia e per freddezza, d'accanto alle cose romane antiche riesce, in grazia delle sue buone intenzioni, piacente no, ma tollerabile. Del resto a imitare adesso l'antico si diventa necessariamente accademici. Ridurre agli usi nostri quelle moli e quei concetti imponenti, piegare alle nostre misure quegli ordini e quelle vôlte, non è cosa che si possa fare senza una operazione di restringimento estetico, nè senza infinitissime storpiature e deplorabili sminuzzamenti. Codesta arte scolastica domina tuttavia in Roma, e negli ultimi anni ha prodotto la universale fama del Canina, disgraziatissimo restauratore di monumenti romani, del Poletti, infamissimo restauratore della basilica di San Paolo, e di altri, che non sono morti; ma sembra che le opere di tale arte, non disturbando la fantasia di chi guarda, le consentano di aggirarsi in pace in quel cerchio di idee e di sentimenti, nel quale la subli-

mità della Roma antica la tiene volentieri serrata. Se non che il detto pregio, tutto negativo, non basta, crediamo, a formare lo stile di Roma contemporanea.

Non tutte le opere romane sono, per verità, sproporzionate ai mezzi dell'arte d'oggi e alle necessità della vita moderna. Quando ci si aggira per entro alla Casa di Livia, lì sul Palatino, si scorda Tiberio, si scorda Nerone, e pare di viverci come in casa propria. Il piccolo triclinio con i suoi dipinti di vasi in vetro trasparente, di frutta, di ghiottornie; la sala con i festoni di fiori, che sembrano coloriti da un Veneziano del Cinquecento, con le sue composizioni elegantissime di figure snelle e le prospettive ed i fregii; il cortiletto rosso, in cui il sole doveva sembrare tanto gaio, mentre faceva rutilare l'acqua cadente con dolce mormorìo nel bacino della fontana, e faceva sogghignare le teste delle erme satirine, e faceva sorridere le statue delle Dee ignude, e spandeva intorno i suoi riflessi gialli e le sue ombre azzurre, sono proprio davvero tutte cose fatte per noi.

Lo spirito di quell'arte, come tutta l'arte di Pompei, è famigliare e vivissimo; e quando sull'Esquilino si entra nella sala mezzo sotterranea, da poco tempo scoperta, che era forse negli orti di Mecenate e che udì forse la voce di Virgilio, di Ovidio e di Orazio — di Orazio poeta del secolo decimonono — e si guardano le nicchie, dove gli uccelletti dipinti si posano sulle fronde, e vasche e spalliere e pergolati rappresentano le se-

rene gioie di un lieto giardino, ci si sente l'animo invaso da una dolce quiete, e si pensa: *Oh, se avessi nelle tasche qualche milione, come vorrei costruirmi una villa in campagna o un villino in città, che somigliasse a questi luoghi beati!*

L'arte romana non aveva solo la forza e la sontuosità, non era soltanto l'arte degl' imperatori e del popolo; aveva anche la gentilezza domestica, la grazia modesta, raccolta, delicata, pudica, sottilmente eletta. Sapevano ingigantire e sapevano raffinare — raffinare intellettualmente e materialmente, nel che, al modo nostro, noi moderni tentiamo somigliare ai nostri avi.

Bisogna leggere le descrizioni delle ville di Plinio il Giovine e di altri privati Romani. Non è più il triclinio immenso, dove si apriva con fracasso la vôlta e cadeva un turbine di fiori, mentre i convitati uscivano per vomitare: è la stanza da pranzo, comoda e semplice, e accanto s' allunga il portico per pigliare il fresco se fa caldo, o s' incurva l'esterna esedra per godersi i raggi del sole se fa fresco, e poi la biblioteca col suo luogo per la lettura, e poi le tante varietà dei bagni, e camere per l'estate e camere per il verno, e via via. Certo, i letti non erano con molle elastiche; le finestre non avevano le nostre invetriate, le nostre persiane, i nostri scuretti; mancava la sala per fumare, e toccando un bottone l'elettricità non portava gli ordini al servitore: ma, insomma, la riproduzione di una casa romana diventerebbe, modificandola un poco, una vera delizia tutta pratica e tutta moderna. Di-

sgraziatamente, benchè la cosa sia stata fatta abbastanza bene presso Parigi e in parecchi altri siti, l'unico luogo dove non la si possa con serietà tentare è per l'appunto Roma. L'imitazione assumerebbe qualcosa del puerile. Avere accanto l'esemplare e la copia farebbe ridere, ad onta della opportunità e della bellezza; senza dire che le case romane, eccetto quelle altissime della Suburra e di altri quartieri popolari, avevano il solo piano terreno e, al più, di sopra in alcune parti dell'edificio un basso piano di camerine. Perciò la riproduzione, che non sarebbe difficile per le abitazioni di campagna, riescirebbe quasi impossibile per quelle di città, dove le aree vogliono essere, anche nei villini, tenute in gran pregio, guadagnando in altezza col numero dei piani quel che si è sforzati a risparmiare nella superficie.

L'arte famigliare dei Romani non avrebbe quindi se non pochissime applicazioni, non si potrebbe estendere a tutti i generi dei nostri edificii, ed essendo già per sè compiuta e perfetta, non si acconcierebbe a quelle modificazioni decorative, le quali sono necessarie a imprimere all'arte d'oggi il carattere della società d'oggi. Per concludere, l'arte antica romana, se non si vuole durare sempre nel classicismo accademico (che è un romano ghiacciato, ma rimodernato), si deve a Roma lasciare in disparte, per appigliarsi ad una architettura diversa.

A quale? Ad una innanzi tutto che abbia indole romana, giacchè nella città dove la tradizione antica si fece così tenacemente sentire per-

sino nei secoli in cui sembrò rotta dovunque, il portare un modo straniero o italiano ad essa del tutto nuovo, sarebbe un bestemmiare la storia e seminare patate dove crescono palme.

È romana l'architettura dei primi Cristiani — catacombe e basiliche —; ma è arte che, ad onta della sua somma importanza storica e di certe sue effettive bellezze, ha elementi troppo scarsi, troppo frammentarii, quasi diremmo troppo ingenui per potere mai diventare l'arte d'oggi in nulla, neppure negli edificii ecclesiastici e sepolcrali. Già il Cattolicesimo, quale si è trasformato, non ha più niente della indole del Cristianesimo vecchio; e quando, bruciata la basilica di San Paolo la notte dal 15 al 16 luglio nel 1823, Leone XII volle rifare il monumento che Leone III, ai tempi di Carlomagno, aveva rinnovato e arricchito, il Papa intese non a restaurare, ma a trasformare le forme cristiane in un lustro e traricco tempio moderno, dove la scipitezza dei concetti ornamentali e la rigidezza delle linee paiono anche più miserande in grazia del luccichìo dei marmi preziosi e degli ori. E gli occhi vanno cercando con avidità i resti del primo edificio, quel mosaico che Galla Placidia ordinò, quel Ciborio che porta il nome dell'architetto di Santa Maria del Fiore. Per altro è cosa onesta il soggiungere che Pio IX provvide meglio al restauro dei monumenti cristiani; e, per dire di uno, la basilica di San Lorenzo fuori le mura, rimessa a nuovo rispettando l'antico e abbellita dai dipinti di quel raro genio del Fracassini, morto così gio-

vine, non ha perduto dell'aspetto primitivo che la sudicerìa e le rotture, le quali, se giovavano all'apparenza pittoresca, non giovavano certo alla conservazione dell'edificio. Ma questo è merito dell'archeologia, non già un segno che la Chiesa si ritiri in su nei riti e nei costumi.

Dall'altra parte, quando pure uno stile potesse adattarsi opportunamente a certi generi di edificii, non ne deriverebbe già la conseguenza che si dovesse sceglierlo per quelli, appigliandosi ad un altro stile per gli altri generi; giacchè codesta teoria eclettica, la quale consigliava di fare i teatri arabi, le fontane turche, i palazzi municipali con le torri merlate del Medio Evo, le case signorili barocche o rococò, le porte di città romane, le chiese basilicali o gotiche o lombarde, codesta teoria, Dio volendo, è scomparsa. Oramai si capisce che nessuna età, nessun paese, nessun popolo mancarono mai di uno stile, il quale da sè solo bastava a tutti gli edificii, qualunque fosse l'uso a cui venivano destinati. Il Tempio e il Casino da giuoco devono stringersi in una sola arte, che sappia scendere dalla maestà più alta alla gaiezza più matta o, se si vuole, alla corruzione più bassa. L'arte è una lingua: e in una stessa lingua sanno spiegarsi bene i santi e le cortigiane.

Ora noi, da più di quarant'anni a questa parte, viviamo in una condizione unica nella storia degli uomini: non abbiamo nessun carattere di arte; ci aggiriamo in una babele di architetture, senza fermarci a nessuna, senza avere nessuna preferenza, senza possedere nessun criterio vero di

scelta. Nè si può dire che da tanto singolare incertezza sia dato uscire tra poco ; ma gioverebbe che almeno il desiderio di uscirne si manifestasse più fruttuosamente che non nei quesiti e negli *ordini del giorno* di un Congresso. Comunque sia, benchè le ciarle non servano a nulla, chi si mette a ragionare di ciò bisogna, crediamo, che ponga per primissima condizione, prima anche della nazionalità o della cittadinanza dell'arte, che l'architettura futura sia pieghevole, varia, abbondante, ma unica.

Si dovrebbero dunque escludere quegli stili i quali non manifestano una grande copia di elementi estetici. A Roma le maniere del Medio Evo, così varie e splendide nelle altre provincie italiane, sono povere e scarse. Tutto si riduce alle torri, che furono distrutte da Brancaleone, ai campanili, che stanno ancora in piedi e che, quale più alto, quale più basso, si somigliano tutti, alla casa detta di *Pilato* o del *Rienzi*, ai tentativi fatti con la chiesa di Santa Maria sopra Minerva e con qualche altro edificio da Fra Sisto, da Fra Ristoro, da Arnolfo di Cambio, per introdurre il modo acuto toscano, e finalmente allo stile di una famiglia, che durò a lavorare quasi un secolo e mezzo, la famiglia dei Cosmati. Questa architettura Cosmatesca, alla quale dobbiamo alcune bellissime opere, come i chiostri di San Giovanni in Laterano e di San Paolo, il portico, gli amboni e la cattedra di San Lorenzo, parecchi ciborii e non pochi monumenti, è il più notevole esempio della tenacità rara dello spirito antico ro-

mano nella eterna città. L'influenza bisantina e l'influenza lombarda non valgono a togliere da quell'arte il membro architettonico più strettamente classico, la trabeazione; anzi la trabeazione con il suo architrave, il suo fregio e la sua cornice diventa nei chiostri ora menzionati troppo alta e pesante, che è appunto il contrario di ciò che accadeva nello stesso tempo in tutti gli edificii fuori di Roma, dove la trabeazione si era ridotta ad una sola e piccola cornice di sagoma tutta nuova. In Roma, all'incontro, le modanature restano gole dritte e gole rovescie, ovoli, tondini; e gli ornamenti restano fave e fusaiuole e modiglioni e dentelli romani. Solo vi sono introdotti l'arco che gira immediatamente sulla colonna, e la colonna scanalata a spirale: concetti di cui si trovano molti esempii nei sarcofaghi antichi. V'è introdotto il mosaico a vetri rossi, verdi, azzurri, bianchi e d'oro, il quale, torcendosi nelle colonne, seguendo gli archivolti, svolgendosi nei fregii, contribuisce a equilibrare i sostegni snelli con il sopraornato pesantissimo, e imprime all'insieme un certo carattere di singolarità piacente. L'arco nel primo periodo dell'architettura Cosmatesca, che è il più bello, rimane semicircolare; e poi quando, in qualche monumento ed in qualche ciborio, appariscono dei pinnacoli timidi e delle paurose foglie arrampicanti, anche l'arco si alza in un sesto acuto impacciato, quasi vergognoso di scostarsi dal vecchio tipo romano. La grandezza dei resti antichi spiega questa ostinazione classica, come i casi disgraziati della Roma del Medio Evo spie-

gano la scarsità degli edificii di quel tempo e la pochezza dell'arte.

Bisogna dunque, per trovare dei tipi fecondi, scendere al Rinascimento; bisogna aspettare il ritorno dei papi da Avignone, Niccolò V, la costruzione del Palazzo di Venezia e del così detto *Albergo dell'Orso*, dove il Medio Evo, che non si era mai svolto, già accenna a piegarsi all'umanismo della Corte pontificia; bisogna venire anche più in qua, non a Baccio Pintelli, non all'Alberti, ma al Bramante.

E pure anche l'architettura del Bramante è in Roma un poco secca e monotona. Castigata nel pensiero, sempre tranquilla nelle masse e sempre misurata nei particolari, sagomata con molta grazia, adornata con parsimonia di fogliami e d'intagli, manca di aggetti robusti, di sostegni audaci, di veri coronamenti, di varietà, di grandezza. Sa di compasso e di tiralinee. La famosa Cancelleria, il palazzo Giraud, il tempietto rotondo nel cortile di San Pietro in Montorio, le altre cose Bramantesche, compresi i monumenti, di cui sono popolate le chiese romane e che sembrano tutti usciti da una medesima fabbrica col posto apparecchiato per la lapide e con la nicchia apparecchiata per il busto di un personaggio qualunque: tutte queste ragionevoli opere architettoniche quanto paiono inferiori per ricchezza di fantasia e per copia di forme al Rinascimento lombardo e a quello impareggiabile di Venezia!

Ancora l'arte papale non era sorta. Bramante guardava alle forme speciali di Roma antica, e

si perdeva nelle ammirabili minuzie di quelle grandezze. Certo egli studiò il criptoportico del Palatino, dove Tiberio passeggiava inquieto guardando il cielo dai lucernarii della vôlta; certo copiò da sè stesso quegli stucchi deliziosissimi, che, con i loro diversi scompartimenti geometrici e i loro ornati e le figurette modellate e dipinte, si giudicherebbero usciti dalle mani gentili degli allievi di Raffaello. Il Bramante non imparò dagli antichi ciò che importava sopra tutto alla Corte di Roma, la sontuosità gigantesca.

A incarnare il Cinquecento romano occorreva Michelangelo. Non bastavano gli ingegni di Baldassare Peruzzi, autore della *Farnesina*, di Antonio da San Gallo, di Giulio Romano, dello stesso architetto Raffaello Sanzio, nè quello del Vignola, che co' suoi *Ordini* s'è acquistata la fama di rigidissimo pedante, ed è all'incontro l'autore della chiesa del *Gesù*, tipo dell'arte baroccamente gesuitica. Ci voleva un genio conquistatore, strapotente, che si sentisse l'animo di emulare gli antichi Romani senza imitarli, che non si fermasse ai particolari, che posponesse tutto all'idea del *moto* e dell'*insieme*, così nella statuaria e nella pittura, come nell'architettura. Il suo *Mosè* si accarezza la barba — oh vedete bel gesto da Mosè! — Non importa: quando si entra in San Pietro in Vincoli, e tra le colonne della nave si scorge a destra lontano l'antico legislatore, si prova dentro una subita riverenza paurosa, e ci si accosta lenti, quasi con cautela, e si sente in quel colosso l'ardore della vita e il

soffio della divinità. L'oltranaturale e il naturale si compenetrano in una audacia d'arte inarrivabile. Così le mensole delle architetture michelangiolesche si arrovesciano, i timpani si spezzano, le forme si contorcono, e non ostante rimane inalterata l'idea della forza; la quale idea della forza diventa non di rado o affettazione o bizzarrìa sotto il pontificato di Sisto V e nel Maderna e in Carlo Fontana e nel Borromini, alzandosi a più solide e stupende pazzie con quell'ingegno, che somiglia al Buonarroti, il Bernini. Fontane immense, gradinate torte, balaustrate sinuose, scaloni pittoreschi, scene fantastiche da giardino, facciate superbe, sale magnifiche, chiese ridondanti, colonnate interminabili, e dappertutto enormi vasi, alti obelischi, gonfie statue, mascheroni colossali: e in ogni cosa lo spirito vero di Roma, ma della Roma dei Papi.

Ora la Roma papale è morta. Bisogna inaugurare l'arte della Roma italiana.

Come gli architetti del Rinascimento, del Risorgimento e del tempo Barocco servivano ai bisogni nuovi e ai costumi e ai pregiudizii della società d'allora, trasformando lo stile della Roma antica in un nuovo organismo e in una nuova estetica, senza rompere per ciò il libero legame della tradizione; così crediamo gli architetti d'oggi possano con tutti gli elementi di quelle varie architetture romane comporre lo stile moderno, creando parimente un organismo nuovo ed una estetica nuova. Tra il Bramante ed il Bernini si trova, senza uscire da Roma e senza

allontanarsi dalle derivazioni classiche, un mondo intiero di concetti artistici e di forme ornamentali. V' è l'arte che serve con grazia al Villino raccolto e modesto ; l'arte sontuosa, che si presta al Teatro, al Palazzo, alla Reggia; l'arte grave, che s' addice alla sede del Parlamento, ai Tribunali, agli Ufficii pubblici, alle Scuole, ai Musei; l'arte maschia delle Caserme e delle Porte di città, la serena e austera insieme dei Cimiteri, la gaia dei Padiglioni e dei Chioschi, la semplice degli Ospedali e degli Ospizii, la speculatrice degli Alberghi e delle Case private, quella che si acconcia al ferro e quella che si piega volentieri allo stucco: l'arte insomma di tutta la società civile d'oggi, e anche della religiosa, se occorre. Non c'è bisogno di chiamare in aiuto nessuno dei garbi delle architetture moderne straniere, e nessuna delle bellezze del Medio Evo ; poichè il passato di Roma e la fantasia ricreatrice dell'artista possono bastare a ogni cosa.

E, detto ciò, questo discorso stringe meno che nulla, prima perchè possiamo avere ragionato storto, e poi perchè in tali faccende le parole son vento.

MILANO

I.

Una mostra d'arte industriale.

Settembre 1874.

Che un forzierino, ageminato con minuti ornati arabi e con disegni di carte geografiche, sia vecchio e valga più oro di quel che pesi il suo ferro, o sia una ingegnosa falsificazione fatta a Venezia nel primo anno di questo secolo; che un leggìo da chiesa sia bisantino e abbia viaggiato da Costantinopoli a Rodi, da Rodi a Candia, da Candia a Venezia, o sia opera del XIV secolo e di fattura francese; che una *Pace* sia proprio la *Pace* di Maso Finiguerra descritta dal Vasari, o sia del Caradosso, o non sia nè di questo nè di quello; che un tal *Punto* di Burano appartenesse a Marino Faliero, e una tal ciabatta al papa Giulio II; che certa chiavetta del Medio Evo sembri la chiavetta di un baule moderno, o certi

bronzi etruschi paiano fusi in questi anni ci importa poco davvero. Rispettiamo la patina, la ruggine, le ossidazioni d'ogni specie, le screpolature, le ammaccature, le smussature; vogliamo credere alle rughe e ai battesimi: ci basta per oggi nella storia la verosimiglianza, nell'arte lo stile.

Due gruppi soltanto raccolgono una tale serie di oggetti da potersi prestare a qualche utile confronto: la ceramica e gli arazzi. La ceramica, che comincia con i vasi etruschi, dove le figurette rosse e gialle si atteggiano in bella processione sul fondo nero, o le nere sul fondo rosso e sul giallo, viene sino alla fabbrica del Ginori, in cui lo spirito dell'arte moderna imita ingegnosamente le vecchie maioliche di diverse scuole. I mostri, gli idoli, le gofferìe peruviane stanno accanto ai pezzi arabi, nei quali, escluse le rappresentazioni di uomini e di animali, tutto si riduce a intrecciamenti, fettuccie, fogliami disegnati su campi, che una vernice lustra fa parere dorati e iridescenti. A questo genere appartengono gli *Azulejos*, che formavano il pavimento dell'Alhambra, e che sono il grande amore degli Spagnuoli, i quali anche oggi, per dire a qualcuno che morirà senza ricchezze, dicono: *Nunca aras casa con azulejos.*

Segue la piatterìa di Faenza, di Urbino, di Pesaro, di Gubbio, di Castel Durante, di Firenze, di Cafaggiolo, con le sue storie, dipinte da pittore, che invadono gli orli dei tondi, dei vassoi, delle coppe, delle insalatiere, delle zuppiere, senza

badare alle curve, ora distendendosi sui piani, ora scortando e incartocciandosi. Ma certe volte il rilievo si unisce al colore con garbo raro, e cert' altre gli ornati raffaelleschi, tutta grazia, secondano l'incurvarsi del vaso sul fondo bianco, e ne adornano logicamente le forme. Anche nelle fabbriche di Savona e di Genova aiutavano le figure con la modellatura; ma, lasciando all' ornato il suo ufficio principale, prediligevano i disegni di colore celeste sul fondo candido o di colore azzurro sul fondo celeste.

A Capo di Monte è altra cosa. Ecco sopra un immenso vassoio una bella nave senz' alberi, e Trittoni che portano sulle spalle conchiglie, e Nereidi che tengono con le due mani canestri, e cavalli marini, e putti ignudi, e tutta quella gaiezza mitologica, che era occupata a portare le frutta nel mezzo a un desco signorile. V'è un calamaio, sul quale sta seduto il Tempo, vecchione barbuto, con le ali stanche, e legge stentatamente sopra un librone in gran folio; vi sono tre putti scherzosi che cantano e suonano, e altre figurette infinite, modellate un po' tonde, ma con vivacità non priva di sapor classico.

Nelle porcellane di Venezia, di Nove, di Este, di Treviso, le figurette isolate ed i gruppi, in ismalto bianco o policrome, hanno un poco del tedesco, benchè dall'una parte della vetrina che contiene gli oggetti — spietato l'animo di chi li ha messi così! — Colombina spasimi e sospiri, e dall'altra, proprio nel lato opposto, Brighella, premendosi le due mani sul cuore, voglia espri-

mere alla tenera Colombina il suo ardentissimo affetto. Ma i servizii da tavola di queste fabbriche venete sono singolari nella loro modestia: piccole vedutine nel bel mezzo dei tondi, fiorettini, rosette sul bianco liscio.

A Milano le vecchie porcellane non manifestano un carattere proprio: ora imitano un po' le francesi, ora un po' le germaniche, ora quelle delle altre fabbriche d'Italia, e ora anche la China e il Giappone. Ma lì d'accanto si presentano sul campo verdastro, fra le piante marine, pesci, anguille, conchiglie, gamberi, rane, poi le lumache, le lucertole e le altre bizzarrìe, modellate e dipinte che paiono vive, del Palissy. Poi vengono le maioliche di Delft, severe, monotone, fredde, di fondo bianco, d'intrecci azzurri. Ed eccoci alle leccature abilissime e delicatissime di Sèvres, a quel colore turchino quasi diremmo zuccherino e appiccicaticcio, a quei filetti d'oro, a quei vasi di un classicismo gonfio insieme e fiacco, a quelle miniature che riproducono i dipinti, massime i quadri del Louvre, con finezza ammirabile, e sono insipide e si pagano tesori.

Si respira nel passare da queste fragilità ai Tedeschi, meno ricercatori della grazia affettata. Gli animali di Sassonia-Meissen, cigni, elefanti; le figurine e i gruppi d'ogni specie, in cui si compiacciono da buoni Alemanni di scene villereccie, di amori sentimentalmente sensuali e di danze e di suoni, hanno un gran garbo schietto e spiritoso, benchè un po'duro. Uniscono bene il metallo con la maiolica: in un grosso orologio

a pendolo dall'ornamento dorato sbalzano i fiori di porcellana, e fra gli intrecci rococò a destra sbuca Diogene con la sua lanterna, a sinistra Diana con il suo cane. Ne' vasellami inchinano al fondo latteo, ornato di fiori e foglie con filetti in rilievo. Però, tra le fabbriche tedesche, Vienna, che non è neanche per metà tedesca, ha nella ceramica come nel resto l'indole sua pochissimo scolpita.

L'ha invece rilevatissima la ceramica del Giappone e della China. I colori stessi, i gialli, i rossi, i verdi, gli ori e gli argenti, presentano carattere di industria maschia. Confrontate il turchino de' vasi giapponesi, su cui splendono i meandri d'oro, con il turchino di Sèvres, pieno di sfacciata civetteria. E che varietà di forme, di colori, di maniere! Come le aquile, i papagalli, i galli, i pesci, i paesaggi, i fiori; come i terribili mostri che digrignano i denti, fantasie del terrore, e le caricature con la pancia cadente, col sorriso beato sulle labbra e negli occhi, con le orecchie tanto lunghe che toccano le spalle, fantasie del riso; come la forma generale e l'ornato hanno aspetto sicuro, stile potente! Come l'industria e l'arte si collegano insieme per diventare insieme, senza sforzo, ciò che devono essere appunto, nè più nè meno.

Ne' Chinesi e nei Giapponesi l'arte, che quasi non esiste in sè, pare ideata per l'industria; ma negl'Italiani l'industria pare ideata per l'arte. L'arte invade ogni cosa. Non intendiamo alludere alle statuette, ai bassorilievi, che sono for-

mati in terra invetriata, piuttosto che in bronzo od in marmo, e che si possono considerare, salvo in certe avvertenze relative alla materia e nella piccolezza delle dimensioni, per una pretta scultura. I Robbia sono veri statuarii. Ma quando le composizioni storiche od allegoriche, quando le copie dei celebri dipinti pigliano a pretesto la ceramica e intendono alla pittura, si chiede perchè il pennello, scansando l' impaccio delle curve e la volgarità dell'uso dell'oggetto, intorno al quale s'adopera, non abbia voluto darsi con più agio e con migliore risultato a colorire liberamente una superficie piana. Non è industria, perchè non serve al suo scopo: è arte impacciata, arte fuori di luogo. E non basta per fare che questa pittura diventi industriale che i colori non si vedano all'atto del dipingere, e che il fuoco solo li faccia sbalzar fuori nella fornace sulla terra smaltata, giacchè nessuno si penserebbe di affermare che il dipingere a buon fresco è un'industria, sebbene anche lì l'artista, non vedendo il valore delle tinte, debba aiutarsi con la lunga pratica e aspettare dal tempo che la sua tavolozza riesca ad accordarsi e a brillare. I più begli anni, le più preziose opere della nostra maiolica ci mostrano codesta prepotenza burbanzosa dell'arte.

Oh come i Greci, con quel loro genio sensato, sentivano che le forme dei vasi non dovevano essere alterate da una troppo libera bellezza di pittura! Le forme varie della fiola, del cratere, del skyphos, del carchesion, dell'ola, del ritone,

del holkion, delle cent'altre maniere di recipienti fanno, a vederne oggi i contorni morbidi e robusti, ne' quali la linea retta e le curve rapide o dolci s'alternano con sapienza estetica inarrivabile, fanno sugli occhi e sull'animo quella stessa impressione, che si riceve nel contemplare i profili del seno, del fianco e della gamba di una donna bellissima. Le anse, le anse sono le braccia di Venere! Dalle linee greche dei più comuni oggetti spira infatti un'aura di sensualità elegante e di vita fervida, che insieme eccita e rasserena e rallegra. La vecchia favola sulla origine delle colonne greche, che la ionica con le sue volute intendesse imitare la purezza del bel corpo di una fanciulla, e che la corinzia con le sue scanalature e il suo ricco capitello volesse imitare il bel corpo di una matrona, non è senza un perchè. Quei Greci, maghi gentili, animavano tutto: la scienza, la filosofia diventavano arte, senza cessare di essere scienza e filosofia; l' industria diventava arte anch' essa, ma restando — qui è il punto — industria.

Quel che diciamo al proposito della ceramica si può ripetere sul conto degli arazzi, de' quali stanno all' Esposizione parecchi molto importanti esemplari italiani e francesi. Gl' italiani, cioè quelli fatti su cartoni di artisti nostri in Italia o fuori, paiono mediocri dipinti a fresco o quadri sbiaditi: non hanno neanche una delle qualità proprie all' arazzo. I dieci che Raffaello dipinse a tempera nel 1516 per Leone X, che vennero eseguiti in Fiandra e di cui sette si cu-

stodiscono ora in Inghilterra, sono, come cartoni, degni del gran pittore; ma gli altri, che il Salviati fece per le fabbriche fiamminghe, e che il Pontormo ed il Bronzino fecero per la fabbrica fiorentina fondata dal duca Cosimo, riescirono, anche come disegno, assai poco felici. Nella mostra milanese, appiccati alle pareti delle due scale, si vedevano gli arazzi immensi, che portano tessute le scritte: *Fatto in Fiorenza*, e alcuni: *Bro. Flo.*, altri a dirittura: *Bronzino.* Le composizioni sono sconvolte, i gruppi pigiati, le figure fuori di insieme, sgangherate e sgarbate. Il tessuto, che non ha quasi più traccia di colore, è invaso da quei colossi pesanti e pretensiosi, che mettono indosso i brividi della noia nervosa. Gli altri arazzi di altre fabbriche italiane e quelli di Fiandra su' nostri disegni, hanno serbato, quale più quale meno, le loro tinte; ma sono tutti, come quelli del Bronzino, a grandi storie maestose: veri concepimenti di arte monumentale. Ne' tessuti che Guglielmo, duca di Mantova, fece fare e regalò a Carlo Borromeo, e che il Borromeo regalò al Duomo di Milano, più delle figure sono da notare i quattro lembi, dove, intrecciati a fili d'oro, si avviluppano mascheroni, canestri, pesci nelle reti, uccelli appesi col capo in giù, medaglioni con figurette, frutta d'ogni specie e innumerevoli rape, ravanelli e carote.

Fra questi incorniciamenti rimpinzati, massicci, e quelli che così leggiadramente circondano le storie di Don Chisciotte, ideate dal Vanloo e tessute dall'Andran, non c'è paragone: fiori,

ghirlande, un pavone all' alto con le sue gaie penne variopinte, putti ridenti, animali, tutto eseguito meno minuziosamente che non negli arazzi del Duomo, ma con più brio, con migliore arte, con maggiore conoscenza dei caratteri dell'industria e della fabbricazione manovale. Anche la illustrazione della vita del povero cavaliere allampanato e del suo servo panciuto è piena di spirito facile, pronto, senza scurrilità volgari. Si ride nel vedere i tessuti come si ride nel leggere il libro; ma nel fondo del cuore si sente nascere un alto rispetto per quell'ultimo rappresentante della generosità cavalleresca. La caricatura, la parodìa non offuscano la nobiltà dell'animo di Don Chisciotte, matto di belle e buone illusioni; i mulini a vento non bastano a nascondere l'eroe, e qualche volta, mentre il labbro continua a sorridere, gli occhi si inumidiscono.

Negli arazzi francesi, sinchè le fabbriche dei *gobelins* furono dirette dal Le Brun, dal Mignard, il quale istituì nelle officine una scuola di disegno, dall' Oudry e dal Boucher, l'arte si acconciò alle prerogative e alla fisonomia dell'industria; ma poi accadde colà ciò che era già accaduto in Italia da un pezzo, che si violentasse l'industria coll'arte. I colori non bastarono più: si moltiplicarono le tinte delle lane e delle sete in più di mille toni con dodici gradazioni per ciascheduno, e si imitò la pittura ad olio in quei quadri, in cui luci e ombre hanno più rilevato contrasto, i neri sono più cupi, e i colori più disadatti alle condizioni della chimica. L' ambi-

zione delle fabbriche fu sviata: invece del rivolgerla a migliorare un' industria artistica, fu messa nell'emulare l'arte della pittura. La tavolozza delle sete e delle lane si volle far diventare la tavolozza delle mestiche.

Ma, per dire la verità, nessuna maniera d'arte conveniva tanto all' arazzo quanto l' arte incipriata, che, seguendo senz' altro la voga della pittura contemporanea, il Troy applicava ai *gobelins* ne' suoi cartoni di Ester vestita alla foggia del secolo XVIII, e che per la stessa fabbrica eseguivano il Restout, il Natoire, il Besnier, l'Oudry. Di questi due ultimi si vedono pendere nel grande Salone centrale della mostra di Milano sei scene chinesi, con quei Chinesi francesi d'allora, che parevano abatini travestiti e dame che, senza togliersi il neo dalla guancia, recitassero una commediola. Ma più belli senza confronto sono gli otto arazzi fatti a Beauvais e composti pure dal Besnier e dall' Oudry, i quali figurano storielle di Bacco, Marte, Venere, Psiche, Arianna e simili divinità bene rosee e polpute. Psiche, nel mezzo di un bel giardino tutto balaustri, fontane, gradinate e fiori, avente intorno a sè per terra forzierini, cofani, vasi d'oro, ampolle, cento gingilli, servita da belle donne mezzo nude, mostra liberalmente le gambe e il seno, e sorride a sè in uno specchio. Ma tutto sorride. Sorride l'architettura, sorridono le nuvolette candide nell'aria celeste, sorridono gli ampii svolazzi dei panni color di rosa, sorridono in un altro arazzo le pelli di tigre, in un altro gli Amorini volanti,

in un altro una grotta orrida e selvaggia, tanto e tanto carina. La intonazione sembra da bell'acquerello, con ispediti tocchi di pennellate e con poca gradazione di sfumature: il tessuto era facile ad eseguirsi, si capisce; le tinte erano tutte di buoni colori, si vede: si sta insomma dinanzi ad un arazzo, non dinanzi a un dipinto. Le carni rosee, lattee, sono morbide, sensuali; gli azzurretti, i rossi, i verdelli, il giallo d'oro sono garbati; il nero ha come in sè della cipria; l'armonia è perfetta, e di un'amabilità che davvero innamora.

Nelle industrie, che hanno l'arte per socia, l'Italia è spesso diversa dagli altri popoli colti in questo, che inclina alla indipendenza individuale, mentre gli altri si tengono paghi o di seguire la voga del dì, o di stare stretti a una scuola. Appena un operaio conosce qualcosina di disegno, appena il principale si affida in lui per l'idea di un lavoro, ecco l'artefice si gonfia, ecco pensa al Cellini che era orefice, al Ghiberti che gettava in bronzo, al Donatello che intagliava in legno. Tra noi, l'ingegno più rapido, la mente punto o male educata, il criterio della propria responsabilità debolissimo, le glorie splendide del passato, la vita nazionale slegata, tutto contribuisce a questo sparpagliamento delle forze, a questa insofferenza della disciplina e dell'autorità. E non ostante il Ginori ha saputo dare una bella unità alla sua fabbrica, e il Salviati l'ha saputa dare anche più vigorosa alle sue officine di vetrerìa e di mosaici in Venezia e in Mu-

rano; ma poi? Dov'è una vera e ampia scuola d'intaglio nel nostro paese, che ha tanti abili intagliatori? Dove una vera scuola di orificeria? Dove una scuola di bei getti, di bei mobili, di tante industrie utili e gentili, nelle quali non mancano i valenti artefici, le eccellenti botteghe?

Artefici e botteghe non bastano; ci bisognano centri di produzione, che si giovino delle tradizioni locali, abbiano un carattere proprio, raccolgano le forze di molti, e, non mutando a ogni tratto, si perfezionino via via, a poco a poco accrescendosi e sviluppandosi, come fanno appunto il Salviati e il Ginori. La scuola, perchè sia scuola davvero, ha da essere tenace, ma nello stesso tempo progressiva. Le filigrane di Genova, le incastonature di Firenze, i mosaichetti di Roma, le lave e i coralli di Napoli, i pizzi di Burano sono industrie, che possono essere o possono diventare floride commercialmente, ma che non bastano a formare, sinchè giacciano nelle loro pigre consuetudini, un centro vivo d'arte industriale.

Nella Esposizione universale di Vienna, al confronto delle compiute industrie artistiche di Germania, di Francia, d'Inghilterra, di altri paesi civili, i nostri sforzi individuali davano una triste idea di vanitosa debolezza. Si sentiva l'uomo, che diceva: *eccomi qua, basto io solo.* Nell'arte pura la efficacia dell'opera viene dalla profonda individualità dell'artista; ma l'arte industriale insomma è industria, e vuole per assolutissima condizione della forza la cooperazione.

Queste cose a Milano c'è poco eccitamento a pensarle, tanto la mostra è povera di oggetti contemporanei. V'è qualche saggio di mobili, alcuni secchi che paiono ischeletriti, altri gonfii che vogliono scoppiare. A Milano l'arte decorativa non ha nessuno stile: rimpinza in una stessa composizione l'arabo e il barocco, il rococò e il bisantino; mette insieme, come si vede in un letto del signor Poldi-Pezzoli disegnato dallo Scrosati, i Re Magi con le colombe di Venere, il Crocifisso con le donne nude, e le Virtù teologali con gli Amorini che giuocano. Il letto, ad onta di un teschio da morto, è pomposo, tutto a curve carnali. Se non che in questo e in parecchi altri mobili milanesi la poca unità del pensiero e la poca purità della forma sono quasi compensate dall'apparenza, spesso dalla sostanza della ricchezza, e da un certo gusto materiale ed eccessivo, ma imponente. Le industrie lombarde hanno quello stesso spirito che ha l'architettura lombarda.

Ma se la Esposizione ha poco di mobili moderni, ha molto invece di vecchie masserizie: stipi, armadii, cassettoni, tavole, seggiole, lettucci di noce, di mogano, di ebano, intarsiati, commessi, incastonati, con avorii incisi, con pietre dure, con marmi, con bronzi, con ori, del Medio Evo, del Rinascimento, del Seicento, del Settecento. Fra tante cose l'occhio più volentieri si riposa sugli oggetti di tutto legno, lavorati a semplice intaglio in ornamenti e figure. Si vedono quattro seggioloni del Brustolon, belli a

parte a parte, goffi nell'insieme, e alcuni bassorilievi scolpiti in legno, con isgorbia abbastanza castigata, dal secentista Fantoni.

Come il Brustolon nacque a Zoldo nelle montagne bellunesi, così questo Fantoni nacque a Rovetta nelle montagne bergamasche (pare che l'intaglio prediliga i monti) e nacque a Rovetta e ci vive adesso un giovine contadino di soprannome *Cristina*, il quale, facendo il falegname di grosso, senz'avere mai studiato nulla di nulla, cominciò a imitare le opere del suo paesano Fantoni e a intagliar di suo capo, e ha mandato alla mostra di Milano due figurette isolate e un gruppo di angiolini, che fanno strabiliare la gente. Questo *Cristina* in un giorno è diventato celebre, ha avuto non sappiamo quante allogazioni e ha cominciato trionfalmente la via dell'arte. Dio non voglia che, nel mettersi allo studio ed al lavoro ordinato, l'istinto naturale voli via, che è ciò che accade quasi sempre in codesti bizzarri miracoli!

Ci sono nella mostra milanese delle sezioni, in cui i confronti tra il vecchio e il nuovo, o per il difetto assoluto o per la scarsezza delle cose recenti, tornano al tutto impossibili: per esempio nei nielli, negli sbalzi, nelle orificerie, dove le gigantesche perle di una brutta collana moderna non possono paragonarsi all'Evangelistario dell'arcivescovo Ariberto o alla Corona della regina Teodolinda; negli smalti, nelle agemine, nei bronzi, dove i pezzi gallici ed etruschi s'alternano ai giapponesi, e si vede lo stupendo candelabro del Vittoria, che, spezzatosi in cento bri-

cioli nell'incendio della Cappella del Rosario a Venezia, più fortunato del *San Pietro martire* di Tiziano, potè essere rimesso insieme; nelle chiavi, nelle serrature, ne'vetri, negli avorii, dove si ammirano certi dittici romani ed una bellissima sella tutta a figurette caste del Quattrocento; nelle medaglie, nei ventagli, nelle armature, dove tre spade di pitocco disegno vorrebbero rappresentare l'arte moderna in riscontro ai più ricchi pezzi della Reale Armeria di Torino; negli orologi a pendolo, nei pizzi, finalmente nelle stoffe, nei damaschi, nei broccati, nei velluti vecchi, dove i colori sono tutt'armonia e disegni, fiori, ricami spiccano con grazia dalle tinte bene intonate del fondo. Oh cielo! come le stoffe d'adesso paiono invece stridenti e sfacciate, come que'rossacci triviali s'accapigliano con quei gialli e con quei turchini!

Ma può darsi — noioso dubbio! — che nella bellezza delle stoffe vecchie ci entri un tantino il pennello del tempo:

> Tempo corregge ogni cosa mortale;

può darsi che anche nel resto facciano velo ai nostri occhi le velature dei secoli, le fantasie che i vecchi e gli antichi oggetti destano nel cervello, i sentimenti che suscitano nel cuore, quel collegarli che si fa involontariamente ad una civiltà meno progredita e meno raffinata della nostra, e il giudicarli rispetto ad essa civiltà, e il riferire poi quel giudizio tale quale nei confronti con l'oggi. Quando il critico ci ripensa, tutta

questa fastidiosissima confusione di criterii lo rende perplesso nell'affermare se in certe materie si progredisca oggi o si retroceda; e la certezza che l'idea del bello è relativa a tante differenti cose fa ch'egli, dopo avere parlato, si morda spesso la lingua.

II.

Alcuni giovani artisti.

I.

Questa Milano, che in pochi anni ha visto alzarsi di pianta le sue più belle vie lì dov'erano degli orti e delle casupole, e quasi per incanto un cimitero veramente monumentale, mercati, macelli, palazzi, la immensa Galleria, i lati della piazza del Duomo, tre teatri: questa Milano non ha tempo di aspettare che gli artisti ristudino ad ogni opera la natura, e si rinnovino nel meditarla. Essi, vivendo in mezzo a tale impaziente operosità, sono trascinati a profittare subito e quanto più possono delle loro doti meglio appariscenti: e, un di questi tre casi, o sfruttano ne' primi sforzi il proprio ingegno e tornano nel nulla, avviliti e poveri; o si gettano all'industria artistica, facendo di tutto, guadagnando spesso

quattrini e lodi; o si contentano della maniera che s'erano fatta da giovani, e rifriggono gli stessi soggetti, con buona o trista fortuna, secondo i casi e l'abilità. Chi vada sempre studiando, sempre cercando il meglio, con attenta coscienza, non pressato dall'avidità, dall'ambizione o dalla necessità, è creatura rarissima.

Encolpo, per sollevarsi dalla malinconia e dimenticare l'offesa — il suo caro Gitone, vezzoso fanciullo, l'aveva piantato per Ascilto — avendo smaniato tutta notte uscì di buon mattino, e gironzando pei portici giunse ad una galleria, maravigliosa per varietà di quadri (*in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem*). Ce n'era di Zeusi, non ancor guasti dall'ingiuria del tempo, e di Protogene. Un Apelle monocromate, come dicevano i Greci, aveva i contorni di così fina eccellenza, e sì precisamente simili al vero, che avresti creduto che persino l'anima vi fosse dipinta. Là un'aquila enorme portava pel cielo Giove; qua il candido Ila cacciava da sè la impudica Naiade; e altrove Apollo con le mani omicide inghirlandava di novelli fiori la cetra. Ma intanto che Encolpo andava guardando e borbottando, ecco entrare nella pinacoteca un vecchio canuto, di faccia macilenta, sudicio, il quale accostatosi al giovane gli dice: — Io sono poeta, ricco di corone.

— E perchè dunque sei sì pitoccamente vestito?

— Appunto in causa delle mie corone. Amor di studio non fe' mai ricco nessuno. —

Dall' una all' altra parola Encolpo ed Eumol-

pione, che così aveva nome il poeta, vennero al discorso di quei dipinti, e il giovine chiese all'altro perchè le bellissime arti fossero tanto al basso cadute.

— L'avidità del guadagno — rispose il vecchio — di questo rovescio è cagione. Lisippo morì di miseria per avere troppo a lungo ricercate le forme di una sola statua, e Mirone, che col bronzo dava quasi la vita agli uomini e ai bruti, non ebbe chi si presentasse a suo erede. Oggi il Senato stesso, a propiziarsi Giove, gli offre mille libbre d'oro. Non maravigliarti dunque se la pittura è venuta meno, dacchè oggi agli Dei ed agli uomini più caro torna un mucchio di monete cento volte, di quel che potesse tornare a Fidia e ad Apelle.

Se l'amore delle ricchezze ha i suoi malanni, la povertà n'ha di più grossi. Togliamo cinque o sei giovani pittori, i quali sentono la influenza del di fuori e vendono al di fuori, gli altri artisti veneziani, anche quelli che hanno una bella fama ed ebbero gloriosi principii, s'infemminiscono. Non v'è città dove gli artisti stentino tanto a fare. Alzano gli occhi al cielo, invocando con infiniti lamenti le Muse e ancora più Mecenate, quasi sempre invano le prime e il secondo. Delle mirabili tradizioni alcuni, i men buoni, hanno serbato lo smagliar dei colori, ma senza armonia, nè solidità: i migliori le hanno rotte, perdendosi forse troppo nelle caligini.

Qualcosina c'è invece della vecchia arte toscana ne' minuti tentativi dei giovani fiorentini:

il vedere la natura schiettamente, ma con una certa rigidezza; un pizzico della vecchia semplicità ingenua, oggi non priva di artificiosa fatica. E sta bene che la scuola arcaica, mistica, archeologica insomma, la quale anni addietro si compiaceva nell'imitare la veste della vecchia pittura religiosa, sia uscita di voga; e non è male che sia uscita di voga l'arte farraginosa, la quale non aveva altro fine fuori dell'illustrare i fatti della storia. Oggi la pittura è rientrata nell'arte.

Nell'arte napoletana le influenze sono diverse: non vengono nè dalle tradizioni, nè dalla opulenza, nè dalla gretteria; vengono dalla natura stessa, dall'indole del popolo rapido, immaginoso, facile ad infiammarsi e pur sottilissimo studiatore. La sola provincia italiana, dove le discipline nebbiose di filosofia astratta sieno coltivate con passione, è la bella terra meridionale, tutta luce e serenità. Que' Napoletani hanno la benedizione di unire in sè l'impeto e la pazienza: sono pieghevoli e tenaci. Piglieranno tutta in mano la politica e l'arte d'Italia, se gli altri Italiani non s'affannano ad emularli.

Torino è nell'arte una delle più moderne fra tutte le provincie italiane; ma, per questo appunto, delle più dubbiose. I giovani artisti — caso raro — si stringono la mano e s'aiutano a vicenda. Ma non formano una scuola; ciascuno tenta la propria via; temono di mettere il piede in fallo, poi corrono un tratto con impeto di fede, e s'arrestano di nuovo, e, rifacendo il cammino, principiano da capo. Hanno sentito l'influenza

francese degli artisti nuovi; ma ora si travagliano a liberarsene, guardando solo alla natura. Le tradizioni non li impacciano, poichè le opere de' loro vecchi artisti, saggie e pregevoli (Gaudenzio Ferrari è più lombardo che piemontese), mancano di forti attrattive. Non sono neanche impacciati dal pubblico, il quale, poco inclinato per natura e per educazione alle discipline del bello, non s' impanca a giudicare dell'arte, non pretende di imporre agli artefici il proprio gusto, e protegge scultura e pittura, perchè gli pare che il farlo sia una cosa utile e onesta.

Concludiamo: arte italiana non c' è. A scoprire un indirizzo nuovo bisogna ficcare gli occhi addentro qua e là, e non iscoraggirsi dei disinganni. I Kaulbach e gli Overbeck, i Delaroche e i Gérome italiani non tengono più il campo; giacchè la storia, la leggenda, l'allegoria, la religione, le costumanze de' popoli varii, non essendo il fine dell'arte, sono tornate a diventare semplicemente uno de' loro mezzi. L'arte non è idealità, perchè deriva dalla realtà della natura; non è realtà, perchè, volere o non volere, l'anima e la fantasia dell'artista passano il vero allo staccio; non è critica, perchè viene dalle impressioni; non è cieca passione, perchè senza il lungo osservare non può fare niente di buono; non è senso o materia; non è insomma niente di determinato. L'arte intende a dire qualche cosa. Che cosa? In qual modo?

I pittori nuovi in che cosa si somigliano mai? Chi lo sa? E pure ne' loro quadri si sente alitare

uno spirito contemporaneo: c'è come il soffio di un certo che, che si conosce, che si ama e che ci commuove.

La novità fondamentale sta forse in uno studio, che si può dal più al meno indicare a parole — lo studio dell'ambiente. Le commedie di Aristofane e del Goldoni s' ammirano tuttavia per le più vive commedie che sieno mai state scritte, perchè quelle sono appunto le commedie della Grecia quattro secoli avanti Cristo, e queste le commedie appunto di Venezia nel secolo decimottavo. Le passioni, il sentimento della natura devono essere eterni, ma l'ambiente dev' essere effettivo, vero in quel dato istante, cioè transitorio. L'arte fa poi lo strano miracolo, e il passeggiero s' insempra.

II.

Due giovani diversi d'arte e d'ingegno, Lombardi tutti e due, sono stati portati al cielo dagli uni e gettati a terra dagli altri: l'uno è il Cremona, pittore, l'altro è il Grandi, scultore.

Non si somigliano affatto: il secondo, ch'è quasi nuovo, ha una maniera di scolpire pronta, franchissima; il primo, che non è più nuovo, ha un modo di dipingere dubbioso, quasi stentato. Questi, quand'è dinanzi alla sua tela, pare che si senta rimordere da infiniti scrupoli di coscienza; quegli sembra che tiri diritto senza curarsi di tante ubbie, come un militare in battaglia. A giudicare solamente dalle opere, poichè gli autori non ci riguardano, il pittore sa dove intende, ha un ideale suo proprio, misto di naturalismo

e di sentimentalismo, segue la sua via tentennando, fermandosi alle volte, facendo anche qualche passo indietro, ma senza mai uscirne per volontà meditata; allo scultore all' incontro basta di andare innanzi, di qua o di là non gl'importa, ha la testa nel sacco e cammina sulla corda tesa, non guarda, corre, pare un maestro, mentre l' altro pare quasi scolare, è già in decadenza prima di avere cominciato, mentre quell'altro è in sul salire dopo avere lavorato assai. Giudicando sempre dalle opere, il pittore sottoporrà la pratica della vita costantemente al suo tenace e tormentoso ideale; ma lo scultore invece, fatta un po' d'esperienza, lascerà volentieri indietro l' idea dell' arte per codesta benedetta pratica della vita, la quale, in verità, è meglio conosciuta dagli statuarii che non dai pittori.

Fanciullo ancora, il Cremona disegnava con sì corretta eleganza, che i maestri stessi ne facevano le maraviglie. Studiava in Venezia, mentre l'Accademia era diretta dal marchese Selvatico, e aveva nel segno un miccino di Carpaccio. Passato dall' Accademia di Venezia a quella di Milano, cambiò indirizzo. Nel 1855 e nel 1856 espose a Brera una *Testa* ed un *Maometto*, cosuccie da scolaretto capriccioso, le quali non dicevano nulla; ma nel 1862 mostrò un dipinto, che piacque, *La visita alla tomba di Giulietta e Romeo*, nel quale germogliavano le virtù e gli errori della sua futura maniera. L'anno appresso fu il trionfo del Cremona. Le lodi gli piovvero addosso per due tele: la prima figurava un giovinotto, che

col destro braccio si stringe al seno una fanciulla in camicia, mentre col pugno sinistro tiene in alto un grosso falcone; la seconda figurava Marco Polo, presentato dal padre e dallo zio a Cubilai-Kan in Chemenfù. Di questa seconda dicevamo allora che vi erano tre sole figure, le quali si potessero dire intelligibili: Marco stecchito, allampanato, il padre un drappo rosso gettato sopra un manichino, e lo zio tanto lungo, che abbassava il capo per non picchiarlo al soffitto. Al proposito del primo quadro, che la oleografia del Borzino ha fatto conoscere a tutti e che, in vero, è pieno di grazia e di poesia, esponevamo il dubbio che il giovine pittore non istesse fermo contro le adulazioni leggiere, contro la interna vanità, che spinge spesso a strafare e ad uscire dalla ragione. E così accadde. Le *Due teste* ed il *Trovatore* del 1865 furono uno scandalo: in quegli sgorbii, non più pensiero, non più composizione, non più disegno; il colore era da cadavere in putrefazione, la pennellata da scenografo che abbia fretta.

L'anno dopo si ritrova il Cremona.

L'*Idillio* era un caro quadretto. L'artista per la prima volta s'appigliava al nudo e intendeva ad avere nel disegno uno stile. Vi riuscì. Quel giovinetto, che, stretti i gomiti al corpo, unisce le due mani per farne una coppa, in cui tiene l'acqua presa al fonte vicino; quella fanciulla, che sta per bere, e con le due mani, per non bagnarsi, stringe a' ginocchi il manto bianco legato alla cintura, erano due care figurette, spi-

ranti aura classica, ed insieme d'una sì schietta verità di attitudini, d'una sì tranquilla e sì serena espressione, che l'occhio e la mente vi si riposavano contenti. Il giovine coperto a'fianchi da un drappo celeste; la giovinetta vestita con una lunga tunica rossastra, da cui uscivano le belle braccia tornite; il nudo casto, semplice, tutto gentilezza.

Si vedeva che il Cremona aveva lungamente ricercato nel vero le proporzioni de' corpi e le forme delle membra; ma pur si vedeva che aveva tratto la natura alla bellezza non materiale, facendola servire all'idea ingenuamente poetica, ch'egli nutriva nella testa. Certo, i contorni apparivano un po' troppo sfumati; le drapperìe, mosse assai bene, apparivano qua e là accennate troppo lievemente; il fondo, che rappresentava un bosco, il terreno cosparso di fiori gialli, erano con molta giustezza di toni, ma, nell'apparenza, troppo sprezzatamente eseguiti; il colore, vero ed armonico, e non di meno in qualche luogo dei nudi e massime del panno bianco con soverchie tintarelle smorzato e tormentato, sembrava un po' troppo sudicio. Ma questo fare, che intende più del bisogno e visibilmente a celar la fatica e la durezza della studiata pittura, s'accordava in quella tela assai bene al soggetto; sicchè la stessa nebbia de' contorni e dei colori contribuiva alla dolce impressione, che l'animo riceveva e che serba vivo dopo dieci anni.

Lo stesso anno espose un altro quadro, molto

pregevole, dove una giovine donna, coi biondi capelli sciolti sulle spalle, stringente un bambinello tra le braccia e poggiata alla colonna di una chiesa, guarda a due sposi, che escono dalla porta, inghirlandati, sorridenti l' uno all' altro, felici. La misera tradita è in atto di disperazione rassegnata: nessuno si cura di lei, nè la gente che saluta la lieta coppia, nè le due dame e il cavaliero che la seguono. Cosa bizzarra! ad onta della sfumatura de' contorni, che è il carattere esterno, ma costante delle opere del Cremona, ad onta della rigidezza de' contorni, che è il carattere esterno, ma costante della pittura tedesca, il quadro, di cui diciamo, faceva tornare in mente le cose tedesche, massime dello Schnorr. Il modo degli abbigliamenti; la composizione legata alle diritte linee dell'architettura, distinta in tre parti, quasi geometrica; il disegno largo e posato; il colore stesso arieggiava di fatti lo stile germanico, salvo nella figura della donna tradita, bellissima di testa, d'atto efficace, ma di carattere diverso dalle altre e fiaccamente vestita di un brutto tono verdastro.

Il Cremona ebbe la gloria di essere lodato dagli stranieri nella Esposizione universale di Vienna per quel suo fanciullo, vestito di velluto verde, che imprime un bacio sulla guancia di una bambinella vestita di bianco. Il volto freddino del ragazzo non vale quello della fanciulletta, che è viva e ha un certo bocchino e certi occhioni profondi, ne' quali lo spettatore un po' fantastico può facilmente leggere una futura

storia di amori e di dolori. C'è molto artificio; ma si sente che quell'artifizio è naturale all'animo del pittore, e per ciò reca la idea fervida del vero. Ma questi due ragazzi non sono un quadro; paiono un magnifico ritaglio di un grandissimo dipinto: un ritaglio preso un po' a caso, non tra le figure principali, ma tra quelle del secondo o del terzo piano. Questa pittura ricorda anche le vedute della lanterna magica, quando non s'è ancora trovato il giusto fuoco della lente, e la immagine già si distingue, ma immersa in un vapore e quasi diremmo aeriforme.

Come il Cremona intende ad ammorbidare le tinte e ad alliquidare i contorni, nel che eccede, così intende a rappresentare certe leggiere e dilicatissime sfumature di sentimento, nel che riesce non di rado con perfezione ammirabile. Lo si vede, oltre che in parecchi ritratti, anche in una sua testa di fanciullino, che guarda dal sotto in su la mamma abbassando un po' il capo, tra l'affettuoso e l'ostinatello; lo si vede in una testa di cavaliere, coperta di un cappellone nero con una interminabile piuma bianca, il qual cavaliere guarda con disinvolto amore al profilo della giovane, che tiene a braccetto.

Il Cremona pare che si contenti di garbare a sè stesso ed all'arte. Le sue cose non sono mai ammirate da molti, ed è raro che i commettenti non se ne lagnino forte. Ci vuole infatti un certo sforzo per iscoprire il bello nelle sue tele: il disegno scompare nello sfumato, il chiaroscuro

scompare nel livido, il colore scompare nel sudicio: e pure vi è colore, vi è chiaroscuro, vi è disegno. Il quadro sembra alla prima occhiata uno schizzaccio buttato là, ed invece, a guardarlo bene, si conosce la fatica lunga e lo studio amoroso. Insomma questo Cremona, così costante nelle sue intenzioni e così vario ne' risultati, è di quando in quando, a giudicarlo con occhio paziente e senza ombra di pregiudizii scolastici, uno de' pittori più profondi e più sodi.

Del Grandi, che è il secondo de' due giovani i quali scandalezzano gli uni e fanno gridare gli altri a' miracoli, citeremo le due opere principali.

Nella statua del Beccaria, che fu alzata in Milano dinanzi al Palazzo di Giustizia, il Beccaria monumentale non c'è. Dell'uomo che scrisse sui Delitti e sulle Pene, la fantasia si forma un tipo ideale tutto energico e generoso: nn tipo bello, ardente, forte, sulla fronte del quale splende l'amore dell'umanità. Si crede indovinare l'uomo di volontà ferrea, di coraggio indomabile, che guarda sdegnosamente in faccia ai potenti, che agita la luminosa fiaccola del vero: un redentore nuovo dei popoli. Il reale e l'ideale non si accordano insieme. Era timido di natura: narrano che avesse paura di stare solo ed al buio. In una lettera al Morellet dice: *Ho voluto difendere l'umanità senza esserne il martire.* Pigro nello scrivere, trascurato nel vestire e negli affari, odiava lo strepito, ma chiedeva impieghi; ringraziava umilmente il Kaunitz, e dichiarava all'Arciduca che si sarebbe stimato fortunatissimo

se avesse potuto mettere le sue fatiche e tutto sè stesso al servizio di Sua Maestà. Va a Parigi per istarvi sei mesi: dopo due torna nelle braccia della sua Teresa, senza la quale non poteva vivere, e questa poco appresso gli muore, e allora egli in qualche settimana n' impalma un'altra, sicchè il fratello della prima moglie gli scrive condolendosi insieme e congratulandosi.

Lo scultore ha voluto mostrarci il Beccaria in vesta da camera. Nella mano destra tiene la penna, nella sinistra uno scartafaccio: pianta bene; anche di dietro le linee sono felicemente girate: quell' uomo non è un eroe, ma si vede che pensa. Se è vero ciò che diceva Michelangelo, che la scultura tant' è più cattiva quanto più s'accosta alla pittura, questa statua non può essere buona: pare scolpita col pennello, e con pennello tiepolesco. Ad ogni modo il giovine statuario, il quale non aveva fatto altro che un Ulisse nudo, in cui appariva la vivace inclinazione al naturalismo, svelò col Beccaria un ingegno nuovamente ardito, capace di trovare in un' arte, che è troppo spesso fredda ed imitatrice, la singolarità ed il calore.

Non ha inteso ad altro che alla singolarità ad ogni costo con la sua statua di marmo in grandezza del vero, battezzata *Kaled*, ed esposta tre anni addietro a Brera. Era la cosa più sgangherata, sconclusionata, vuota, artificiosa, faticosa che si potesse vedere. Kaled? *Kaled, il mattino*, come dice il Libretto, *del conflitto di Lara?* Lasciamo stare che l'abbigliamento secentistico non

ha che vedere con l'età, a cui rimonta la storiella di Byron; ma il viso scarno, affilato, piagnucoloso del paggio, l'atto contorto e svenevole, che relazione presentano mai con l'idea dell'ardita donna, la quale seguiva dovunque il selvatico Lara, ed era *troppo fedel per mostrar segno di menomo timor*, e negli sguardi aveva *qualcosa d'aspro e d'ardito*, e nelle forme *certa latente fierezza?* Kaled nella battaglia stava sempre a lato di Lara, e *neppure in tali istanti la sua mano tremava*; e, poichè Lara fu ferito, quella donna, che il Grandi ci mostra quasi rachitica, tolse con coraggio da eroe il suo signore *al furor della mischia*, portandolo sotto un lontano tiglio a morire. Il paggio, come il signore, era bizzarro: non amava i passatempi, volentieri vagava solitario nei boschi e si metteva a sedere al margine de' ruscelli. Non doveva avere dunque tanta vanerella voglia di fronzoli, di merletti, di galani, di abiti inamidati ed incartocciati come codesto paggio del Grandi. Non è Kaled insomma nè nell'aspetto nè nell'animo, e, a dirla schietta, ci importa poco.

Bensì avremmo voluto che la figura dicesse da sè stessa qualcosa, che muovesse lo spettatore ad una idea, ad un sentimento di qualsivoglia natura; ma il fatto è che dinanzi a quel confuso mucchio di roba portato da due stinchi, il cervello si perde. Il paggio ha la mano destra al fianco, cacciata entro le costole, e con essa tiene due guanti da gigante, come coll'altra tiene un gigantesco cappellone piumato, il quale, cadendo

sino a terra, serve di sostegno al marmo della statua. Dopo esserci stillata ben bene la mente, ecco il concetto che la piccolezza della nostra fantasia è riescita a farsi di una tale figura. Pare uno sbarbatello un po' scrofoloso, il quale per la prima volta, vestitosi in costume da paggio, è ito al Veglione. Ha mangiato a cena e bevuto troppo per la sua età giovanile: negli occhi ha come un abbacinamento, nel ventre come un rimorso e nelle gambe come un tremolìo; ma, vedendo le dame, fa uno sforzo sovrumano e si atteggia con faticosissima e intricatissima disinvoltura. Questo è, al nostro modo di vedere — e possiamo ingannarci — il Kaled mascherato, il quale è condotto a colpi di scarpello furiosi nell'apparenza, ma travagliosi nella sostanza, e non meno bugiardi di quello che sieno le raspature molli e le lisciature industriose del marmo, che il Grandi mostra di disprezzare.

Questa non è un'arte che vada innanzi, che guardi al vero, che lo capisca, che lo esprima: è un'arte che invidia ai barocchi le loro incipriate parrucche. È roba da un Borromini — lasciamo indietro il Bernini, ch'è troppo grande — da un Borromini rifatto artificialmente: lo sforzo di uno sforzo. Scultura grottesca.

A dire simili cose i critici, che vogliono apparire liberali, si vergognano. Quando nell'arte un giovine mostra un'opera, che a qualcuno piaccia di strombazzare per miracolo d'ingegno e di progresso, chi non dice di sì pare un vecchietto inchiodato alle viete cose, spaurito delle novità e

degli ardimenti giovanili. Che si pensi questo di noi, od altro, non c'importa un bel nulla. Il Cremona ci piace e il Grandi no, ecco; ma non ci cureremmo di dirlo se non sapessimo bene che in fondo allo spirito del Grandi c'è pure qualcosa di tanto buono. Cerchi il fondo, e lo metta fuori semplice e schietto.

III.

La pittura del Bianchi da Monza ci si pianta di contro senza cerimonie, si sdraia, mette una gamba sull'altra, fuma il sigaretto, non bada se ha qualche macchia nella sottana, se lo sparato del corpetto lascia vedere il seno un po' troppo addentro, onesta forse, ma per giurarlo non si metterebbe una mano sul fuoco. Nel Bianchi tutto è pennellata. Il Bianchi trova o pare che trovi il colore a dirittura sulla tavolozza, mette la composizione nel colore. Il Bianchi vi dà, innanzi tutto, sè stesso. C'è qualche volta un principio di affettazione: affetta sè medesimo, e casca, rispetto alla propria indole, in una vera convenzione. Allora con i suoi *Chierici*, con le sue *Lezioni di musica*, con i suoi *Maestri di canto*, con i suoi *Studii*

può destare la curiosità di chi non conosce la maestrìa del suo pennello, ma lascia quasi indifferenti coloro, i quali non possono vedere in quei dipinti, buttati là alla brava, se non la espressione di una individualità, che diventa maniera. Eppure dove il Bianchi mette la sua anima d'artista, lì l'artifizio sparisce nella vera singolarità profonda: per esempio nel ritratto di suo padre, in quello di *Nobile signora*, largo nel disegno, anzi farragginoso, ma modellato nelle carni con saporita morbidezza, e specialmente in quella tela, che, premiata a Brera con gli altri due quadri nel 1874, ha per titolo *I convenevoli.*

Due cavalieri con lo spadino al fianco e il codino dietro la parrucca, rispettosi, cerimoniosi, toccando quasi con il cappello a tre punte la terra, s'inchinano dinanzi ad una vecchia dama, che pian piano si avanza, appoggiata al braccio di una giovane signora, la quale aggiusta la gonfiezza delle sue gonne in atto assai naturalmente barocco. Il giardino è melanconico: tra le larghe pietre del lastrico e tra i ciottoli spunta liberamente il verde dell'erba; dietro gl' incartocciati balaustri del parapetto si vede un parco abbandonato, paludoso, con degli alberi in fondo, e poi nell'ampia pianura le case candide del villaggio lontano. Queste riverenze in mezzo a questi malsani resti di vecchie ricchezze, parrebbero il simbolo di una società che muore, se il Bianchi si desse alla melanconia di cercare così astrusi concetti. Ma il fatto è che il quadro ha il carattere giusto e sincero della cosa che vuole rappre-

sentare: al Bianchi la cipria ed i guardinfanti giovano per la schiettezza del dipingere, poichè giustificano con le esatte affettazioni degli atti, delle espressioni e degli abbigliamenti, le affettazioni che la sua pittura non sa e non vuole sempre scansare. L'arte del Bianchi è più solida che profonda: non isvanisce dalla memoria, anzi piglia corpo e vita, ma una vita materiale, quasi teatrale. Cotesta pittura, che è tutta abilità, odora sempre un tantino, come la pittura del Tiepolo, di tavolozza e di pennelli.

Chi si desse alla fatica di ricercare in quanti modi un'opera d'arte può destare l'attenzione del guardatore e fermarglisi nella testa, ci perderebbe il tempo. La cagione può non istare in nessuna di quelle qualità che si è avvezzi a distinguere nella pittura; può venire da un non so che di vago, che tocchi l'animo, e che lo tocchi per certe condizioni particolari, in cui esso si trovi, quasi indipendentemente dall' oggetto contemplato: il quale oggetto non è forse altro che la occasione, onde si ridestino affetti o pensieri tristi o graditi, oppure vada volando la fantasia in lontane cose, che offuscano il netto giudizio.

In questo caso, scambiando l'occasione con la cagione, si attribuisce all'opera d'arte la virtù, che nasce in noi stessi; di modo che diventa molto grave il pericolo per il critico, il quale non creda alla infallibilità delle teorie estetiche e delle tradizioni dell' arte, nè presti troppa fede alle compassate sentenze del raziocinio. Ma c' è il rimedio: dopo ripensata cioè l'opera, che s' è vista,

riconfrontarla materialmente con la propria idea; e allora, o l'opera è stata cagione del nostro commovimento, e ci continua a parere efficace e bella; o ne è stata mezza cagione e mezza occasione, e scema vigoria; o ne è stata soltanto occasione, e diventa mediocre o a dirittura insopportabile. Anzi il dispetto, che si prova nell'esserci da noi stessi infiammati e ingannati, ci rende troppo severi con i lavori, nei quali s'erano la prima volta scoperte troppe bellezze o diverse da quelle che l'artista aveva inteso di metterci. Così si corre dall'uno all'altro scoglio, con questi opposti malanni, o di donare senza ragione agli altri ciò che è nostro, o di negare agli altri ciò che hanno diritto di avere.

Bisognerebbe insomma che, uscendo da una Esposizione, la memoria ricantasse certi quadri e certe statue, come fa della bella musica. La linea di una figura, l'espressione di un viso, un'armonia di tinte, un tono di colore dovrebbero tornare nel cervello ostinati, e restarvi un pezzo, e parere più vivi nel ricordo che sotto gli occhi. La critica si matura nella memoria. Quante cose che, al primo vederle, si gridano belle, poi, a ripensarle, s'impiccioliscono, sbiadiscono, sfumano via come nebbia. Nel crogiuolo della mente resta l'oro sul fondo.

I migliori dipinti del Bianchi da Monza, in grazia delle rare virtù della forma, restano nel cervello, oro schietto.

IV.

Salvator Rosa ed Esopo si sono trovati l'uno in faccia all'altro quest'anno fra 481 opere d'arte nella mostra di Brera. Tutti e due sorridevano di compiacenza, a lor modo; tutti e due dicevano le loro favole; tutti e due erano ascoltati con la bocca aperta da belle teste di femmina. Ma il maestro degli scultori d'oggi, il Bartolini, il quale affermava che il gobbo piace alle donne, ha finito per avere ragione, poichè il gobbo Esopo vinse il ritto Salvatoriello, beccandosi le 4000 lire del premio Principe Umberto, che ogni anno vengono date alla *più commendevole* opera esposta nelle sale di Brera.

E questo Esopo non è solamente gobbo, pare anche sciancato; ed è certissimamente un brutto

facchinaccio volgare, con due grosse gambe nodose nude, due bracciacci nudi pilosi e due manone sporche, che gesticolano goffamente. Ha i capelli corti e ricciuti, da negro, la barba incolta ed i baffi corvini, e un volto degno del suo rozzissimo corpo. È un Quasimodo. È buono, al più, a far dire alla gente, che lo incontrasse nell'uscir di casa la mattina del primo dì dell'anno: *Fortuna mia!* Gli manca la qualità estetica dei gobbi: l'arguzia dell'espressione. Non ombra di finezza nel viso, non ombra di sottigliezza nell'atto. Povero Esopo frigio, se le tue favole sono tue, se tu sei vissuto mai sulla terra, vedi come ti hanno conciato! Portare l'anello al piede, essere schiavi in Grecia non voleva già dire essere bruti; e questi non è l'Esopo che col libero ingegno seppe acquistarsi la libertà, non è l'Esopo che fu amato da Creso e visse nella Corte del re di Lidia, non è l'Esopo che andò a Delfo a consultare l'oracolo e per certe imprudenti verità venne precipitato giù dallo scoglio, quasi sei secoli innanzi a Cristo.

Caro Esopo! Come doveva essere buono e paziente e grazioso coi bimbi, quando lo pregavano di raccontar loro una fiaba; e certo se li tirava tutti in giro, e toccava loro con due dita la guancia, e, se un cattivo monello ghignava di sottecchi delle spalle ricurve, Esopo, facendo mostra di non s'accorgere di niente, metteva solo nella voce un poco più di mite severità e di tristezza; e, mentre gli uomini, temendo spesso la sua lingua argutamente veridica, lo potevano odiare, i

fanciulli lo dovevano amare tutti. E noi da ragazzi lo abbiamo tanto amato. I suoi apologhi fanno sui teneri ingegni quello stesso effetto che fa sull'anima, uscendo dalla stretta gola di erti monti, l'aperta vista di una larga valle con le cime delle montagne lontane, e poi altre cime di più lontane montagne che si confondono con l'azzurro del cielo. Quelle favole sono un gran soffio di aria vivificante: una rinnovazione dello spirito infantile. Ognuna di esse disnebbia dinanzi agli occhi uno dei tanti velami, che nascondono la natura e la vita. Non c'è cosa al mondo, per nostra memoria, che ci abbia tanto insegnato quanto *il Cervo che si specchia nel fonte.* Quel cervo, il quale nella selva, avendo sete, si trattiene alla bella onda chiara come argento, e considera nell'acqua l'armonia del proprio corpo, e si compiace degli ampii rami, che gli coronano il capo, e si vergogna delle gambe stecchite e misere: quel cervo ammaestra a contemplare i rapporti delle forme; e il bimbo, il quale ha visto prima de' cervi senza badare a nulla, grida: È vero, le gambe del cervo sono troppo sottili! Poi viene il dramma: i cacciatori, i bracchi, la fuga del cervo, la sua corsa precipitosa nel fitto della foresta. Ed eccoci alla catastrofe, quando i rami delle corna s'impigliano nei rami bassi degli alberi, e il disgraziato animale con la testa prigioniera dimena invano le gambe, ed è ucciso; *e così quello che il cervo stimava utile e dilettevole* — traduce uno da Siena antico — *fu cagione della sua morte, e quello che stimava sozzo e*

dannoso era stato più volte cagione del suo campamento.

Dall'aspetto della forma si sale al perchè della forma, e s'impara un po' alla volta a guardare sotto all'apparenza il di dentro delle cose. Chi ride di questo cervo? Chi ride del contadino incauto e pietoso, il quale, trovando nella neve un serpe irrigidito, lo scalda nel proprio seno e riceve in retribuzione quello che tutti sanno? Chi ride dell' umiltà dell' agnello, della perfidia del lupo, del povero asino, del leone, de' topi, della ranocchia che si gonfia e che crepa, della vipera che rode la lima, della cornacchia che fa da pavone, e delle altre bestie di Esopo? Non si ride: si sorride; si aprono bene gli occhi per vedere tutto il nuovo orizzonte spalancato in faccia dalle astute fiabe puerili; poi si ammicca con lo sguardo, mostrando di avere inteso. Le cose profonde e fini producono in chi le dice o le ascolta delle movenze misurate e garbate. Son le cose grossolane che muovono alle grasse risa ed agli atti scomposti.

Le sei giovani donne, che ascoltano a Brera il bruttissimo gobbo, ridono scioccamente. Pare il trionfo dei denti nivei e delle labbra tumide. Questa alza le mani in aria con gesto di affettata e stupida maraviglia; quella si pianta, come le ciane, la sinistra al fianco; altre gettano indietro le spalle, mostrando la carne della gola e del braccio. Che cosa può mai raccontare quell'uomo storpio alle sventate femmine? Una delle lardose storie di frati tarchiati? Una di quelle

novellacce che vennero affibbiate calunniosamente alla dignitosa e sempre morale musa di Esopo? Quella forse del Diavolo, che corre a pigliare l'anima di un villano, il quale, stando per tirare le calzette, fa quel che fece Malacoda dopo avere parlato con Virgilio, *e il Diavolo, credendo che fussi l'anima, se la pose in seno et andò allo inferno per mostrarla alli suoi compagni: li quali, sentendo il grande fetore e puzzo di quella, feciono una legge, che mai*, ecc., ecc.? E queste plebee ciance hanno luogo in un sito degno del beato Anacreonte: in mezzo al boschetto fronzuto, tra l'erbe e i fiori. E v'è un gran drappo giallo sparso di rose candide e vermiglie, su cui le fanciulle stanno non si capisce se sdraiate o sedute o accovacciate. Vestono di bianco, salvo un manto color rosato e un altro di tinta grigia scuretta; e ne' capelli quale ha de' nastri, quale delle ghirlande di fresche foglie. Il ciarlatore, coperto di una veste bruna cortissima, sta egli in piedi gambettando, o seduto dimenandosi, o in aria? Chi lo sa?

Questa composizione tutta decorativa, che si svolge in un ovale assai grande, e che è parsa tanto nuova a parecchi, rammenta cento di quelle degl'incipriati pittori francesi tra il Seicento ed il Settecento, ricorda mille sopraornati di porte e riquadri di pareti e medaglioni di soffitti, chiusi nel mezzo ai rigogliosi fiorami di stucco, agli specchi ed agli ori. E, quanto ai tipi di cosiffatta scena rococò, due o tre hanno del greco soltanto questo, che il naso corre in linea retta col fronte;

la quale prerogativa, se non si accompagna con altri lineamenti pieni di grazia e di decoro, fa parere i volti scipiti, come le teste da parrucchiere. Ma nella mezza dozzina v'è una gentile bionda e v'è una bruna di fattezze assai capricciose, due crestaie milanesi, di quelle che la sera scivolano via sul Corso, alzando con bel garbo le pieghe del loro abitino ben fatto: la prima dipinta bene, e la seconda dipinta davvero maravigliosamente. È una testa morbida, carnosa, viva; eseguita con sì facile e misurato artifizio di incarnati, di bianchi, di lividi, di ombre, di riflessi, da non parere troppo il premio di quattromila lire per essa sola.

E bisogna sapere che Roberto Fontana, autore di queste *Favole d'Esopo*, è uno dei più sani e valenti pittori fra i giovani lombardi, uno di quelli da cui è lecito sperare grandi cose nell'arte pensata e nobile. Iniziò la sua fama con un quadro ammirabile — *La sposa russa;* e quest'anno, accanto alla sua tela grande, ha un serio ritratto di donna, e una vedutina piccolissima di Recoaro, accarezzata con rara eleganza. *La sposa russa* fu nel 1871 la gemma della mostra di Brera. Fu quasi una primizia. L'autore, che vinceva i maestri, sedeva ancora sulle panche della scuola accademica.

Era costume in certe provincie russe, che la fanciulla, prima di andare a marito, fosse visitata ignuda da un consesso di donne. I Russi hanno cavato certo qualcosa dal codice di Manù, antico di più che tremila anni, il quale ordina

all'uomo di *tòrre donna ben fatta*, *che abbia l'andare di un cigno e d'un giovine elefante, il corpo coperto di molle lanugine, capelli fini, denti piccoli, membra soavi*; e raccomanda al marito di *non mangiare colla moglie nello stesso piatto, e di non guardarla quand'ella mangia, starnuta o sbadiglia.* Questo desiderio della sanità, della bellezza e della compostezza nel corpo, viene da un molto fino sentimento dell'arte, e Roberto Fontana ha fatto bene di mostrarci l'esame estetico della giovane sposa. Ma il busilli stava nel modo. Era troppo facile sdrucciolare nella lascivia. Bisognava innanzi tutto che il soggetto non fosse il pretesto per mostrare una modella svestita; bisognava che la nudità paresse necessaria e semplice. Il Fontana ha dunque messo coi visi rivolti allo spettatore le donne vestite, e ha girato la fanciulla verso le donne. Ha combinato la luce in modo che non piombi sfacciatamente sul corpo, ma lo illumini radendone il profilo; sì che la parte più chiara sia quella che non si vede, e che le altre donne stanno appunto guardando. Le membra della ragazza sono inoltre gentili, non rotonde e sensuali; anzi è un tantino magretta, e così naturalmente atteggiata, che gli occhi la guardano con gusto, ma senza ombra di avidità. Insomma, il pittore — tanto giovine e già tanto furbo! — sa farci credere che ha messo innanzi al nostro sguardo quel nudo, quasi senza volerlo, perchè il soggetto glielo imponeva. La fanciulla ha i capelli sciolti dietro le spalle: i capelli castagni, di cui

le treccie sono rammentate sovente nei mesti canti del popolo russo. Con la mano sinistra tiene un lembo della camicia, che le copre i piedi. Sta ritta, lasciando cadere le braccia lungo il corpo, e chinando un poco la testa. Sotto alla finestra, da cui si vedono i comignoli dei tetti e i fumaiuoli coperti di neve, sono sedute le attente esaminatrici: una di esse, vecchia grinzosa, lascia intendere che avrebbe qualche censura da fare; le altre, giovani e belle, ammirano, non senza una certa malizietta e invidiuzza. Queste espressioni sono finissimamente indicate; e le attitudini efficaci, varie, vive, non escono mai dalla misura e dalla schietta nobiltà dell'arte. L'esecuzione è corretta, solida, facile, briosa. Colui che guarda non assiste ad una commedia, che gli debba parere strana; ma ad un fatto vero, che gli sembra naturalissimo. La difficoltà della naturalezza era cresciuta in questo soggetto dalle foggie degli abiti, ricchi, smaglianti di colore, ma troppo bizzarri, massime nelle acconciature del capo. E il pittore è stato scrupolosamente fedele ai costumi, e, per fondo, ha dipinto una stanza tutta di legno, dove in una delle pareti serve di ornamento un altarino dorato, con alcuni santi bisantini stecchiti. Non basta: il Fontana ha indovinato la luce di quei tristi paesi settentrionali: è fredda, diffusa, viene proprio dal cielo biancastro, e si riflette davvero nel candor della neve. Ma quante belle sapienze, quante belle malizie dell' arte dobbiamo lasciare indietro! Vincere, con un soggetto così sdruc-

ciolevole, tanti ostacoli, oltre quelli della composizione e della pittura — pudore, luce, abbigliamenti — sarebbe una maraviglia anche in un artista celebre e vecchio. Pensate un giovine ignoto: uno scolaro!

Il Fontana non è di quelli che stentano la forma e il colore; ma non è neanche di quelli che buttano lì sulla tela la burbanzosa arroganza del loro genio fallace. Si vede che ama l'arte davvero, e, benchè l' *Esopo* sia pensato e composto assai volgarmente, e sia dipinto per cinque sesti assai mediocremente, pure sfavilla anche in esso l'ingegno del pittore. Anzi, così senz'altri pregii intorno, in quelle mezze tenebre di virtù artistiche, la parte che è dipinta con abilità veramente sovrana getta un gran lume, e pare un sole, e abbarbaglia; e si sono lasciati abbarbagliare niente meno che l'Hayez, il venerando, e il vecchio Sangiorgio, e un rispettabile scrittore di storia d' arte, e due giovani artisti di bella mente e di bel nome; ma non s' è lasciato abbarbagliare il pittore Mancini, uno dei Milanesi di più libero, agile, sentimentale, colto spirito, e ha voluto che il suo giudizio contrario all' *Esopo* e favorevole al *Salvator Rosa* apparisse nel Rapporto de' sei giurati. È stata una viva lotta d'uomini tutti sinceri, nella quale il raziocinio ha dato luogo al senso, l'intelletto alla fantasia, poichè nell'arte accade come nei fiori, che all'uno piace l'olezzo del garofano, all'altro l'olezzo del gelsomino.

Pietro Bouvier, che, non ostante la ortografia

del suo nome, è tutto milanese, e Roberto Fontana sono affatto diversi. Quegli non potrebbe intingere il becco nella piana scodella della volpe, come questi non potrebbe cacciare la lingua nel lungo vaso della cicogna. Ma se cicogna e volpe, invitandosi a desinare, si canzonarono a vicenda con uguale astuzia, è da sperare che i due giovani pittori, mossi da bella emulazione, si combattano onoratamente con diversa, ma equivalente bravura. E intanto il *Rosa* del Bouvier pare il contrario dell'*Esopo*. In una quasi compiuta perfezione di qualità artistiche v'è qualche minuto neo: una disattenzione di prospettiva, una lieve stonatura. Cose tanto piccole, che, se non fosse il gran chiarore di tutto il resto, passerebbero inosservate. Sono le macchiette dell'astro; e chi, adoperando i canocchiali proprii o gli altrui, giunge a scoprirle, gongola tanto nella vanità della propria sottilissima perspicacia, che accuserebbe il sole di essere una candela.

Mentre nel quadro dell'*Esopo* niuno può chiedere senza sembrare un pedante assai goffo, dove la più parte delle figure abbiano le gambe e come sieno messe a giacere; nell'altro, se uno sgabello sta qualche centimetro più in là del punto in cui forse dovrebbe stare, se il pavimento ha in un certo canto una intonazione un po' freddina rispetto al resto della scala cromatica, apriti cielo. Ma lo stesso è nella vita sociale: ecco una dama di specchiata virtù, che un giorno stringe la mano a un giovinotto ridendo, e gli altri a mormorare: *ahi*, *ahi*, *ci*

siamo! e l'uomo che invece n' ha fatte di tutte quante le risme, getta un soldo di elemosina un dì per istorditezza o per boria, e la gente, quasi con le lagrime agli occhi, a esclamare: *oh*, *il buon cuore*, *il buon cuore!* Insomma, vogliamo metterci tutti e in ogni cosa un poco del nostro caro cervello, trovare il bene nel male, il male nel bene: ed ecco perchè la giustizia nella società civile e la critica nell'arte son cose piene di sincerissima falsità.

Salvator Rosa ha finito di toccare, a modo di ritornello, le corde del mandolino, e recita i versi di una sua capricciosa poesia. S' è piantato con le gambe aperte, poggiando la punta del piede dritto sul basso traverso di una seggiola, in atto, com'egli usava, disinvolto e ardito. Forse declama questo suo ameno lamento:

> Credete al vostro Rosa,
> Che senza versi e quadri il mondo è bello,
> E la più sana cosa
> In questi tempi è 'l non aver cervello.
> Ve la dirò più chiara:
> Oggi il saper più non si stima un fico,
> Da me ciascuno impara
> Che chi segue virtù sempre è mendico.

Ma no. Dev'essere una poesia di forma meno sguaiata e di intenzione più recondita, giacchè la mano destra del Rosa, secondando le parole, gestisce appena, con il pollice staccato dall' indice e questo staccato dagli altri diti, ma staccati di poco, e quasi in atto di chiedere un'at-

tenzione sospesa, come se la conclusione saporita s'avvicinasse a ogni verso e già velatamente si indovinasse. E la somma compiacenza, che si legge nel volto di Salvatore, è piena di finezza, come d' uomo che sa di dire una bella cosa, la quale farà un gran colpo sugli uditori, ma è anche trattenuto per un istante dal significato delle parole, scabroso alle orecchie delle due graziose donnine. Infatti, una di esse, sorridendo, guarda in faccia il bel giovinotto, che ha il viso roseo, i capelli assai lunghi cadenti sopra le spalle, gli occhi astuti e lascivetti, o sotto ai baffettini appena segnati la bocca sensuale; e lo guarda fisso, quasi volesse mostrare di capir bene il fondo della satira, da donna spregiudicata, ma senza ombra di sfacciataggine; e tiene le due mani raccolte sulle ginocchia e, così seduta, si incurva innanzi, tutta intenta al raccontatore: modello perfetto di attenzione signorile ed amabile. L'altra, più giovine, abbassa gli occhi a terra pudicamente, ma, benchè non apra le labbra, pure muove tutto il volto ad un sorrisetto pressochè impercettibile, e s' indovina che non le sfugge una sillaba sola, un solo gesto del poeta. Ma il vecchiotto cavaliero, terzo ascoltatore, non ha di questi rispetti umani; si rovescia indietro e sghignazza, aprendo la bocca e stringendo volpescamente le palpebre, come se il frollo libertino dicesse, con l' acquolina in bocca: *ho capito*, *ho capito!*

Questo è il pubblico di Salvator Rosa, e questo è Salvator Rosa davvero. Ma c' è di quelli che

avrebbero voluto vedere una specie di Tasso o di Alfieri; c'è di quelli, ai quali pare che una figura schietta, svelta, un tantino arrogantella, non possa rappresentare il pittore che mostrò Catilina quando chiede ai congiurati il giuramento sulla tazza di sangue umano, la Maga di Endor che getta l'incenso sul tripode in mezzo a scheletri e fantasmi ed upupe, Democrito, Diogene, Geremia, Socrate che beve la cicuta, Cadmo che atterra il serpente, Attilio Regolo tratto al supplizio, Pittagora mentre sulla riva del mare offre del denaro a certi pescatori perchè lascino liberi i pesci, le battaglie furiose, le grandi vedute di porti marini, di scogli, di campagne montuose, lo *Spavento*, la *Fortuna*, la *Fragilità umana*.

Salvator Rosa era, di certo, un grande ingegno d'artista, e molti de' suoi paesaggi, sebbene vuoti nella esecuzione, svelano una potente singolarità di idee ed un alto senso delle grandezze naturali; ma nella figura il vuoto della tecnica non è scompagnato da una certa gonfiezza superficiale d'invenzione e di composizione, la quale viene in parte dal secolo, in parte dall'indole del pittore, che, invece di concentrarsi in sè stesso, si sfogava continuamente al di fuori, sicchè al concetto artistico non restava tempo di elaborarsi e di compiersi. E siccome sempre avviene che gli uomini credono di sapere far meglio le cose che sanno far meno bene, così al Rosa chi voleva vederlo andare in bestia doveva chiedere paesi. *Sempre vogliono li paesi, sempre li paesi!* mormorava indispettito; e a Francesco Ximenes, che lo

pregava gli mostrasse de' paesi, gridò: *Sappiate ch'io non so far paesi. So ben far le figure.* Di cinquantaquattro anni ebbe la prima allogazione di un vasto quadro d'altare, del che provò tanta gioia, che scrisse così al suo amico dottor Giambattista Ricciardi: *Sonate le campane, che finalmente, dopo tant'anni di stanza in Roma e di una strascinata speranza ripiena di continovate lamentazioni e coi cieli e con gli uomini, s'è pure spuntato una volta di mettere al pubblico una tavola d'altare. E vi posso dire che mi son dimenticato infin di mangiare.*

Il Rosa aveva infatti questa virtù, rarissima ai suoi tempi di affettazioni pompose ed a' nostri di esposizioni artistiche commerciali, del pigliare l'arte sul serio. Ma ne' suoi furori, massime nei poetici, la tronfia rettorica secentistica si trasmutava in burbanzosa rettorica morale, in rettorica di forza sforzata, che il Rosa doveva credere sincera, anche perchè solleticava la propria sua invidia, naturale a tutti gli uomini, e la sua propria superbia, superiore a quella della maggior parte dei mortali. Le sue *Satire*, nella loro vana prosopopea di citazioni classiche, sono una monotona sequela di violenti improperii. Le prime nove terzine della Satira sulla *Musica* contengono ben dieci volte le parole *Asino* e *Somaro;* e i cultori di quell'arte sono chiamati *gente oziosa e servile*, *sordida torcimanna di lussurie*, *d'ogni lascivia e disonor feconda*, *senza rossore*, *senza creanza*, *albergo d'ignoranza e d'obbrobrio*, con altre insolenze più terribili ancora e che in que-

ste pagine non è onesto ripetere. Nè le altre *Satire* trattano molto meglio i pittori, de' quali *è tanto empio il pennello, tanto superbo, che solo tra i vizii si trastulla;* nè i poeti, *di Pindo musiche rane, balordi senza senno;* nè la povera Italia, *fatta sentina d'asini*, e via via.

Bisogna confessare che, in mezzo ad alcuni lampi di nobile sdegno e ad alcuni rapidi splendori di eletta poesia, ne' versi del nostro Napoletano si sente troppo spesso lo spirito di quei buffi personaggi, che egli rappresentava tanto volentieri e che facevano venire dalle gran risa il mal di ventre agli ascoltatori, nelle commedie e nelle mascherate, il Patacca servitore imbroglione, Pascariello, il Formica; e si sente un riverbero di quella sua ingenua vanità, di cui il Passeri ed il Baldinucci, contemporanei e conoscenti del Rosa, ci hanno lasciate parecchie assai curiose memorie. Tra le quali, una sola del Baldinucci importa riferire, perchè, narrando come il pittore usava recitar le sue *Satire*, troppo bene si attaglia all'argomento del quadro, di cui stiamo parlando. « Introduceva egli qual si fosse personaggio in una stanza, il cui addobbo era solamente di alcune seggiole di sala e di qualche panca; sopra le quali conveniva adagiarsi ad esso ed a coloro che doveano ascoltare. Incominciava egli tale faccenda col farsi prima pregare un pezzo; e poi vi dava dentro, accompagnando la lettura co' più bei lazzi e colle più ridicolose smorfie al suo modo napoletano che immaginar si potessero. Accomodava a' luoghi loro alcune

pause; e a' primi segni di aggradimento, che egli andava in alcuno scoprendo, si alzava in piedi, e voltandosi a colui, diceva con grande energia: *Siente chisso vè, auza gli uocci;* e seguitava a dire. Era cosa poi già risaputa che Salvatore, in fine, nel riscuotere gli applausi, non si contentava nè del poco nè del molto: e così nel faceto e nel ridicolo s'aveva, per così dire, a crepare per le gran risa; nell'arguto bisognava altresì per soverchio d'ammirazione dare in ismanie; s'aveva a dire e *poffar qua* e *poffar là;* e questa non è iperbolica esagerazione: si dovea gettare il cappello in terra, e, quasi stetti per dire, sopra la medesima voltolarsi come i giumenti, e anche battere il capo per le mura. E quando questi o simili accidenti non accadevano, partita poi che era la brigata, quasi tenendosi sprezzato, forte si dolea col dire: *Aggio io bene speso lo tiempo mio in leggere le fatiche mie alli somari e a jente che nulla intienne, avezza solamiente a sentire non autro che la canzona dello cieco*».

Il Rosa dunque usava dir le sue *Satire* in propria casa; anzi al cardinale Sforza Pallavicino, che desiderava sentirle, il pittore fece rispondere che egli era risolutissimo di non le leggere fuori di casa sua, e il Cardinale, se le volle udire, bisognò che ci andasse. Ne segue che il Bouvier, mentre ha fatto assai bene di non dipingere, come qualcuno avrebbe voluto, un declamatore solenne, mentre ha colto giusto nel segno con quel suo personaggio del Rosa, ha non ostante errato —

se pure non lo fece apposta — mettendo le figure in una ricca sala, dove sopra il legno sagomato delle pareti si vede uno splendido arazzo a larghi fogliami in campo verde, dove il pavimento è lustro di marmi bianchi, rossi, neri a disegno, dove i sedili brillano di belle stoffe azzurre ricamate di giallo. Ma può darsi che il bizzarro Salvatore, al quale, naturalmente, non ispiacevano le donne amabili, sia andato a visitarne una, mentr' ella conversava piacevolmente con l'altra signora e col cavaliere vecchiotto, e, presa a un tratto la mandòla, abbia cominciato così a dire versi all'improvviso, la quale cosa si sa che egli faceva assai spesso e con prontissima grazia; e noi abbiamo già visto come la poesia, ch'egli recita, non possa essere nè la pesante e biliosa delle *Satire*, nè quella dei *Lamenti*, nè la melliflua e amatoria delle strofette per musica.

Tutte queste, che noi scriviamo, sono ciance; poichè la perfetta scelta dei tipi, la giustezza della espressione, la delicatezza del sentimento riescono assai utili virtù nell'arte, anzi quasi indispensabili, ma *quasi* soltanto. La condizione proprio necessaria, senza la quale non esiste arte pittorica, è la seguente: che il quadro sia dipinto bene. Ora il quadro del Bouvier è dipinto fin troppo bene. Ne devono essere contenti i miopi ed i presbiti, che lo possono guardare senza occhiali. Da vicino tutto accurato, delicato, compiuto; ma scommettiamo che, a vederlo con una grossa lente, deve sembrare di contemplar parte a parte un'opera di colossali misure, tanto la

pennellata si conosce agile e arditamente assestata. Da lontano poi ogni cosa risalta nettamente, e la vivacità delle masse non sembra punto infiacchita dalla precisione dei particolari. Nè il fondo è, con volgare artifizio, abborracciato in grazia di questa o di quella figura; nè l'attenzione è concentrata in un punto con il ripiego di far fuggire gli occhi dei riguardanti dal resto: tutto invece, in quella misura e in quel modo che più conviene a ciascuna parte, è dipinto con uguale coscienza.

Tale perfezione deve essere stata una causa del poco entusiasmo di certuni per codesta opera; giacchè la forma che non manca di nulla, rivela meno prontamente la individualità dell'autore, e il genio, come abbiamo detto, sembra tanto più grande, quanto le opere sue appariscono meno contrappesate. Infatti il carattere singolare di un artista, di un poeta, di un letterato si rivela più spiccatamente col mezzo delle imperfezioni, che non per mezzo delle buone e ben regolate qualità.

E pure il Bouvier ha mostrato un'audacia quasi soverchia nella varietà del colore. La figura più modesta è quella del Rosa, vestito di nero, con le calze rosse e le gale bianche a' polsi e sul petto, come dice il Passeri che egli vestiva solitamente, *galante, ma non alla cortigiana e senza superfluità;* benchè poi il Passeri stesso racconti che di tratto in tratto Salvatore si lasciava ire alla sua chiassosa albagia, come quando tornò di Firenze a Roma nel 1652, che *vi giunse pomposo di abiti, con servidore in livrea, il quale con-*

duceali lo spadino appresso con la guardia di argento, e tutto pieno di sfarzo e tutto fastoso. Ma quella dama, che guarda, come s'è detto, il Rosa in volto, ed è seduta dinanzi sopra un ricco sgabello, e mostra il profilo elegante, ha un ampio e magnifico abito di velluto nero. Solo la cintura dorata, certe strisce gialle nell'acconciatura del capo e una larga trina bianca sotto al nudo della gola, rompono il nero grave, al quale pochi riflessi bruni dànno la mossa delle pieghe. Quel nero, lì nel mezzo del quadro e quasi tutto eguale, sarebbe una temeraria violenza, se i colori vicini non fondessero ogni cosa in un energico accordo. A destra, proprio accanto alla macchia buia, sta l'altra dama, la dama pudìca, tutta di raso bianco e di raso rosa, con la vita e de' nastri gialli, e sul capo una bianca piuma scendente. A sinistra è seduto il cavaliero — un tripudio di gialli. Giallo zafferano, giallo canarino, giallo d'oro, giallo caldo, freddo, sporco: tutta la scala dei gialli. Una gran fascia lustra di seta gialla, legata ai fianchi, con il gonfio galano di dietro; la falda dell'abito in pelle di daino; il cappello di feltro gialliccio a gran piuma; gli stivali di cuoio giallastro, con i risvolti delle trombe giallo-rossigni; al ginocchio, sopra le calze violette, i legacci d'un bel gialletto brillante; le maniche di stoffa come inargentata e dorata; il pomo della mazza d'oro; finalmente la parrucca maestosa bionda. A rompere tutta questa giallezza ecco una fettuccia scarlatta a' guanti del cavaliero; e poi, a ricordare il gaio giallume, ecco

de' colpi di pennello giallorini qua e là, da ogni parte. E così la grande orchestra della tavolozza del Bouvier procede a risposte, a canoni, a fughe, con una straordinaria sapienza di contrappunto pittorico.

Ma in che cosa consiste questa famosa qualità del dipinger bene? È una qualità tecnica di mestiche, di impasti, di velature, di vernici? È il colorito? È il colpeggiare del pennello? È la rara dote del figurare evidente l'aspetto della natura?

Certo è una cosa che s'indirizza agli occhi del corpo, e che, mentre ai pittori e ai critici di quindici o venti anni addietro pareva secondaria in faccia ai requisiti morali dell' opera, oggi sembra essenziale. Qui sta la differenza tra l'avviamento de' vecchi e quello dei giovani: la pittura, per ripetere quel che abbiamo già detto, oggi è ridiventata pittura. Ma l'affermare, come qualcuno fa, che dipingere o eseguir bene non vuole dire altro che avere una buona *tecnica*, non è giusto. Buona tecnica è quella che si vale di tutti i mezzi del mestiere pittorico, e che, maestra nel maneggio degli strumenti pratici dell'arte, non può tenersi dal fare sfoggio della sua abilità sopraffina. Il dipingere bene è meno e più: meno, perchè si può dipingere bene con un certo difetto, con un certo squilibrio, volontario o involontario, di tecnica; e più, perchè bisogna che la maniera di esecuzione abbia un'indole ben personale al pittore e sicurissima. Conviene, insomma, che l'artista sappia, almeno materialmente, quel che egli vuole, e lo mostri.

V.

Dalle lodi, dai biasimi sulle opere esposte nelle Mostre lombarde, quali criterii generali è dato cavare? È egli possibile scoprire in certi gruppi di giovani un indirizzo nuovo e comune? C'è egli un fine, una idea, una maniera, che congiunga insieme più artisti? Dalla critica parziale, noiosa, è egli concesso di salire alla critica generale, alla filosofia dell'arte?

Qui ciascuno pensa ed opera da sè. Nessuno s'aiuta, nessuno si stende la mano. Tra quelli che vanno innanzi non se ne vede due sulla medesima strada. Ci sono de' buoni artisti, degli artisti eccellenti; ma una vera arte lombarda, matura o novella, non c'è. Un fatto però ne sembra molto notevole nelle ultime mostre di

Brera, le quali anni addietro erano tanto ricche di quadri storici, il fatto che i quadri storici vanno via via scomparendo. E quasi nessuno dei pochissimi merita più di essere guardato.

Chi bada meno all' essenza dell' arte ed alle speranze, che non alle apparenze ed ai resultati, può dunque dubitare se la pittura in questi ultimi anni sia andata avanti o sia tornata indietro. Dove sono ite, infatti, quelle grandi composizioni pittoriche, le quali vi mettevano innanzi i casi della storia? L' Hayez dipingerebbe ora la sua *Sete dei Crociati*, e il Malatesta la sua *Morte di Ezzelino?* L' Ussi medesimo, che è giovine, farebbe adesso la sua *Cacciata del Duca d' Atene?* E quando nelle mostre di belle arti ci accade di vedere (rarissime volte) un vasto dipinto storico, non sono più le censure e le freddezze degli artisti, i quali lo sogguardano, e di una buona parte del pubblico, che non le lodi e i calori? Il Delaroche, il quale scrisse tante nobili pagine di storia col suo pennello, è quasi dimenticato; ed in Germania il Cornelius, il Kaulbach, lo Schnoor e gli altri, che coprirono coi loro freschi eruditi ed immaginosi le immense pareti degli edificii di Monaco e di Berlino, vengono considerati dai giovani, meno pittori ed artisti, che non uomini colti e dottori nell'arte.

Nè s'ha a dire che le nuove scuole pittoriche, massime fuori d'Italia, lascino al tutto in disparte la storia. Ne spilluzzicano anzi qualche cosa qua e là; ma non tanto con la intenzione di illustrarla, quanto per l'astuzia di cavarne profitto,

in ciò che riguarda l'arte, l'arte considerata in sè stessa. Alcuni si compiacciono nell' antica Pompei, ed è un pretesto per mostrarci qualche leggiadra femmina in tunica leggiera o in subucula. Altri vengono al magnifico Cinquecento, ed è una scusa per dipingere con bel succo di colore damaschi, broccati, splendide stoffe di cento tinte, d' argento e d' oro. Altri s' appigliano al Sant'Uffizio, a' monaci, per avere modo di svolgere le virtù di un chiaroscuro bizzarro. Altri finalmente si danno alle battaglie o agl'idillii, purchè si presenti occasione di svelarci qualche ardito *effetto di sole.* Così ciascuno si giova de' casi passati in pro delle proprie attitudini; e i quadri che ne escono non sono, in fondo, storici, sono individuali.

Come l'arte storica è andata abbasso, così sono andate abbasso l'arte religiosa e l'arte monumentale. Il popolo e gli artisti non si sentono più ispirati dalla fede; e in fatto di monumenti v'è l'eclettismo che ci rovina. A Milano in due grandiosi e ricchi edificii pubblici, la Stazione della ferrovia e la Galleria nuova, fu trovata maniera di acconciare qualche pittura a buon fresco e qualche quadro a tempera. Lo stile degli edificii è sbrigliato e ampolloso, quello delle pitture castigato e raccolto. Gli edificii non sono brutti, e le pitture son belle; ma quelli stanno da sè, e queste anche.

Al giorno d' oggi, quando accade che l' arte principe, come la chiama il Gioberti, stenda la mano all'arte sorella, l'una e l'altra s'accostano

e si fanno gl'inchini; ma l'animo è diverso, e nel discorrere non s'intendono affatto. Manca insomma la condizione essenzialissima dell'arte monumentale: la concordia delle parti. Così nella scultura lo statuario vuole dominare sull'architetto, vuol figurare per virtù sua propria nel monumento. Vedete invece le modeste figure del campanile di Giotto; vedete quel popolo infinito di statue, che rallegra i finestroni, i pinnacoli, le guglie, i contrafforti del Duomo di Milano: notate come codesta scultura si acconcia maravigliosamente alle masse ed agli scomparti degli edificii. E ricordatevi quel miracolo di eleganza, che è la facciata della chiesa nella Certosa di Pavia, dove i santi stanno così graziosamente nelle ricche nicchie, ed i bassorilievi figurati s'inquadrano tanto bene con le cornici ed i fregii.

Anche quando le arti cominciavano a scendere sulla china della licenza continuò fra esse questa affettuosa armonia. La stessa arte ghiacciata de' primi anni del nostro secolo era, per questo lato, più fortunata della presente. Per trovare l'architetto, che dà gli schizzi, o spesso la sola idea di una fabbrica; il disegnatore, che ne traccia i particolari; l'ornatista, che ne immagina la decorazione; lo scultore, che colloca e compone di suo capo le statue; il pittore, che si sbizzarrisce a piacer suo col pennello; il capomaestro, che provvede alla pratica, spesso anche alla scienza della costruzione, bisogna venire più in qua.

La teoria economica della divisione del lavoro

è entrata nell'arte; e non solo il gran tronco si divide in rami, ma questi si sparpagliano in cento ramoscelli diversi. C'è il pittore d'istorie, quello di cose famigliari, quello di ritratti, quello di paesi, quello di marine, quello di prospettive, quello di fiori, quello di *effetti di sole*, quello di *effetti di penombre*, e va discorrendo.

Ma l'arte, ne' suoi tempi beati, trovava le cause di una potente unità anche nella condizione sua rispetto alla società civile ed alle culture d'ogni specie. Può darsi che a'nostri giorni l'arte sia un bisogno di ciascuno di noi in particolare; ma dianzi era un bisogno comune, sociale, si potrebbe dire politico. Le confraternite, le consorterie, le *arti*, cioè il popolo, alzavano le loro loggie, le loro scuole; il popolino dava il suo obolo perchè le cattedrali di marmo cacciassero nelle nubi la loro cupola. Chi non sa il caso del Cenacolo di Andrea del Sarto, che vinse con la sua bellezza i picconi e gli arieti? Ma pochi si rammentano forse che una figura di Protogene difese la città di Rodi dal re Demetrio: la figura di Ialiso, che l'artefice aveva dipinto mangiando solo lupini dolci, per guardare da ogni distrazione l'animo e i sensi. Il re Demetrio avrebbe dunque potuto prendere agevolmente la città da quella parte dove si conservava la famosa tavola; ma, dubitando che la furia della guerra potesse recarle alcun guasto, volse l'oste altrove, lasciandosi fuggir l'occasione di vincere il paese. E Protogene aveva una sua villetta fuori della città, quasi nel campo nemico, e vi stava placi-

damente, dipingendo un Satiro in riposo, con una quaglia, che le vere quaglie pigliavano per viva. Il re fece un dì chiamare l'artefice, e gli domandò su che cosa fidasse per rimanere così fuor delle mura; ma il pittore rispose: « Io so bene che Demetrio fa guerra coi rodiani, e non con le arti ».

Questa ultima storiella può essere una leggenda; ma l'altra del *Cenacolo* di San Salvi è proprio un fatto, perchè messer Benedetto Varchi, uomo a cui si può credere, dice di averlo visto con i suoi occhi medesimi. E non è male, crediamo, ripensare a questi casi de' secoli andati, noi che viviamo in questo umano e gentile secolo decimonono, noi che abbiamo assistito al bombardamento e agli incendii di tanti monumenti d'arte maravigliosi. Un re solo dei nostri ha forse qualcosina di re Demetrio. Raccontano che quel di Baviera, sempre innamorato di Wagner, udendo l'esito della battaglia di Sédan, battesse per gran gioia le mani, e prorompesse in questa esclamazione: « Ecco la rivincita di Tannhäuser ».

Un'altra diversità fra l'arte di questi giorni e l'arte vecchia consiste nella odierna mancanza di *scuole:* e per iscuole non intendiamo già le Accademie artistiche e gli Istituti di insegnamento pubblici o privati — che ce n'è d'avanzo; ma quel legame di metodi, quella catena di tradizioni, che valevano a formare una maniera comune a parecchi, uno stile collettivo, una scuola, insomma, nel vecchio senso del vocabolo. Non

sono ancora molti anni passati, vi erano delle scuole, più o meno larghe, più o meno solide. V'erano tuttavia de' maestri e dei discepoli. Ora ci sono dei professori, e dei giovani scritti come alunni nelle matricole. Chi si degna oramai di dirsi e di mostrarsi scolaro? La cuccagna dell'originalità comincia quando uno, dopo avere disegnato qualche nudo e qualche piega, prende in mano i pennelli e la tavolozza. Oggi anche i novellini sono dominati, non già dal desiderio vivissimo d'imparare l'arte, ma dal vivissimo desiderio di mostrare che la sanno. Questo è in generale il difetto degli studenti, segnatamente in Italia. Si studiano e lettere e scienze, si pubblicano scritti da giornale e libretti, si fanno lezioni, meno per insegnare altrui ciò che è utile o piacevole a sapersi, che al fine di far credere agli altri che noi sappiamo quel che sappiamo e, non di rado, quello che non sappiamo. Di mano in mano che le cose ci entrano dalle orecchie o dagli occhi, ci diamo gran briga nel cacciarle fuori dalla bocca, o nel farle scorrere giù dalla penna. Così nell'entrare ed uscire affrettato le non trovano tempo di essere digerite dall'intelletto e di pigliare stanza nella memoria.

Delle due accuse, audacia o timidità, la prima è ambita, la seconda, peggio di ogni altra pessima imputazione, temuta. Fu timido Giulio Romano? E pure imitò in sul principio così bene il fare del suo maestro Raffaello, che vennero talvolta scambiate le opere dell'uno con quelle dell'altro. Fu timido l'autore delle *Stanze vati-*

cane, della *Galatea*, delle *Sibille*, della *Trasfigurazione*? E pure, quand'egli stava con Pietro Perugino, la sua maniera era tale e quale quella del maestro; e chi non sa che nello *Sposalizio* di Brera egli copiò quasi intieramente lo *Sposalizio*, che Pietro Perugino dipinse nel 1495 per la cattedrale di Perugia? La *Madonna* detta *delle bilance*, che porta il nome di Leonardo, è attribuita dal Waagen a Marco d'Oggiono, dal Passavant al Salaino, dal Mündler a Cesare da Sesto; il celebre ritratto del *Ciamonte* dal Passavant è dato al Boltraffio, dal Mündler ad Andrea Solario. Tiziano Vecellio, il miracoloso coloritore, pareva da giovane nè più nè meno che Giovanni Bellino. Michelangelo solo, quell'ingegno terribilissimo, s'attentò di correggere a quattordici anni un lavoro di Domenico Ghirlandaio; ma poi si accinse per molti mesi nella chiesa del Carmine a ritrarre le pitture del Masaccio, con diligenza umile.

Così l'arte passava dall'una all'altra generazione, e i metodi s'imparavano col vedere il maestro dipingere o scolpire, e con l'aiutarlo nelle opere: e la pratica affrettava e rassodava gli studii. Raffaello e Tiziano erano giovanissimi ancora, e già non somigliavano più al Perugino e al Bellini. Quell'imitare in principio riesciva il migliore mezzo per conoscere le tecniche, per addestrare la mano, per esercitare gli occhi a vedere facilmente le proporzioni delle cose e le forme, e per avviarsi allo studio del vero. Prima di Leonardo, nel 1437, il Cennini scriveva: *Attendi*

che la più perfetta guida che possa avere e miglior timone si è la trionfal porta — sentite bella frase — *la trionfal porta del ritrarre di naturale*. Ma il Cennini aveva anche scritto: *Per consiglio ti do: guarda di pigliare sempre il migliore maestro. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti avrà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona, perchè la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliar fiori, mal saprebbe torre spina.*

Questo sciogliersi da ogni vincolo di studio e di affetto fra maestri e scolari; questo volere essere di botto *figliuolo* e non *nipote* della natura, genera dall'una parte le incertezze dei giovani, dall'altra il loro orgoglio. Non sanno che via pigliare: vorrebbero tracciarne una nuova da sè subito, impazienti di fama, cupidi del sentirsi ripetere intorno quella parola, di cui si fa grande e spropositato abuso a dì nostri: originalità.

Ma la colpa non è de' giovani e degli artisti soltanto: è di questo sparpagliarsi moderno delle culture, le quali vanno da una parte, dall'altra, di su, di giù, senza sottomettersi a quelle libere leggi dell'unità, che davano ai secoli scorsi un carattere loro proprio. Tutto bolle nella gran pentola. Siamo eclettici e scettici. Ne' Greci dominava l' idea del bello. Empedocle di Girgenti crea l'immagine di una donzella che si trastulla al fonte con una clessidra, e che trova, per gioco, alcune proprietà dell' aria. Persino nelle scienze sperimentali i Greci mettevano la poesia. Ne' Ro-

mani signoreggiava l'idea della forza; poi venne la religione... Ma il colto lettore di questo libro conosce meglio di noi le vicende della storia: sa che, per esempio, nel Seicento i versi ampollosi, l'arte cicciosa, la letteratura a fronzoli, a trine, a galani, concordavano mirabilmente con le enormi parrucche. Sino all'Impero la civiltà ebbe, quanto ai bisogni dell'arte, un carattere: l'artista nasceva e cresceva in un ambiente determinato; poteva progredire, riformarsi, innovarsi, ma aveva, non foss'altro, un punto di partenza. Oggi gli è precisamente il punto di partenza che ci si affatica a cercare.

Alcuni pochi, fra gl'innumerevoli, lo hanno pure trovato codesto benedetto punto di partenza, e sono entrati dalla porta trionfale. Forse vanno canterellando la strofetta:

> Le réel fait notre extase,
> Et nous serions plus épris
> De voir Ninon sous la gaze,
> Que sous la vague Cypris.

Vedere l'ideale nel reale, o, per meglio dire, vedere la natura effettivamente e compiutamente: ecco, a' nostri giorni, *la trionfal porta.*

III.

Le statue per il Duomo.

La scultura ha qualcosa di più sodo, di più palpabile, se si può dir così, nell'ideale. Il pennello possiede cento e cento mezzi di seduzione. Tutta la natura gli sta dinanzi: l'uomo ed il fiore, la montagna e la bestia, il cielo ed il mare, il sole e la luna, le tenebre e la luce; non basta: le astrazioni più sottili e più aeree possono con le combinazioni delle forme allegoriche d'ogni affetto, o con la composizione degli aspetti simbolici delle idee, essere fermate sulla tela o sul muro. Non solo la maniera del concepire, ma ben anco il modo dell' eseguire influisce sull'ideale pittorico: il tocco è come ne'versi la rima e l'accento. V'ha infatti una scuola moderna che, stringendo poco più che al tocco del pennello le

sue artistiche innovazioni, ottiene un resultato che non è materiale; ma, oltre il tocco, il colore, il disegno, il modo del comporre, senza parlare della potenza dell'inventare, che è infinita com'è infinito il genio dell'uomo, vengono a crescere la varia e molteplice efficacia dell'arte pittorica; la quale, così pieghevole qual'è, va seguendo della civile società le culture leggiere, le lettere amene, quasi la voga galante. La scultura è più grave per natura sua; si muove più lenta; partecipa alla pesantezza del marmo.

E, quando vuole stare da sè, o è quasi sempre un'arte ristretta, o è quasi sempre un'arte incompiuta: non piglia la sua vera e solenne importanza se non allora che si connette all'architettura, diventando o la forma di un edificio, o la parte di un monumento. Vedete le metope, i fregii e i timpani del Partenone e del tempio d'Egina; di Nicola Pisano il pulpito nel battistero di Pisa; dell'Orcagna il tabernacolo d'Or San Michele; del Ghiberti le porte; tutte le statue, tutti i bassorilievi, che ornavano gli altri templi di Grecia, che ornano le altre chiese del Medio Evo e del Rinascimento in Italia e fuori d'Italia. La statuaria più bella d'ogni età e d'ogni paese è quella appunto che abbraccia la sorella maggiore. Da sè lo scarpello o si stringe a' ritratti, o si ferma agli Dei pagani e cristiani, o si compiace di allegorie convenzionali, che hanno un senso appunto perchè convenzionali, o si contenta di soggetti semplici, che non sono dimolti e che non sono sempre eloquenti. Chi non sa di storia romana,

che cosa intende mai nello *Spartaco* del Vela? L'*Arnaldo* del Tabacchi è egli altro che un energumeno per chi non ha letto, non la storia, ma il Niccolini? Silvia che si rimira in un fonte di marmo lustro, Venere che si contempla in uno specchio di marmo lustro, San Giovanni Battista che battezza Gesù con un po' d'acqua di marmo lustro, e i veli che coprono i lineamenti della *Modestia*, e le pagine che le *Lettrici* leggono, e quelle che le *Scrittrici* scrivono, e quelle che le *Disegnatrici* disegnano, son roba che sa del trastullo: giuochi ingegnosetti dell'arte. Così la scultura, uscendo dal cerchio che le impongono la indole sua e la qualità della materia che adopera, diventa talvolta oscura, talvolta puerile.

La pittura invece vi dà una scena compiuta. Chi non sa di Dante e di Beatrice, vede almeno nel quadro un giovane che incontra una fanciulla modesta, e che la guarda con occhio timido, stupefatto e amoroso. Il quadro storico diventa un quadro *di genere*; ma l'opera resta relativamente chiara. Certo, v'hanno degli scultori, i quali sanno creare con una figura un intiero concetto, e pittori che da cento figure non sanno cavare una composizione evidente: i primi sono singolarmente valorosi, ed i secondi singolarmente fiacchi. Ma, parlando in genere dell'indole delle due arti, senza entrare nelle eccezioni di valentìa o di pochezza, quanti non sembrano mai gli stili della pittura ed i generi nei quali si divide e si suddivide? È più facile forse il classificare in poche

categorie l'arte poetica, che non l'arte pittorica, giacchè le gradazioni de' colori e de' toni superano quelle delle frasi e delle parole, e l'abilità del pennello è più varia che non l'abilità della rima. La statuaria si potrebbe invece comprendere in tre stili soltanto: il classico, il cristiano e il materiale. Questi stili, è vero, si sovrappongono sovente o si fondono insieme; ma un attento esame può sempre ritornare alla luce i primitivi elementi, sui quali l'indole nazionale dell'artista e il genio suo singolare non hanno forza di ricreare, ma solo forza di ricomporre: nel che la statuaria è simile all'architettura.

Gli scultori non ci graffino gli occhi, e gli architetti nemmeno. Protestiamo di non essere con Leone Battista Alberti, il quale anteponeva l'ingegno del pittore, *come quello che si affatica in cosa molto più difficile*; ma neppur siamo con maestro Tasso, che giudicava più nobile la scultura perchè *toccandola si sente;* nè con Francesco da San Gallo, che la teneva superiore alle altre arti *per l'eternità sua* — della quale eternità, come notava Jacopo da Pontormo, *partecipano più le cave di Carrara, che la virtù dell'artefice* —; nè col *Cortegiano* di Baldassare Castiglione, che accennava essere la scultura *di più fatica e di più arte che la pittura*; nè col Tribolo, a cui pareva che la *scultura fosse la cosa proprio e la pittura la bugia, onde volendo contraffar questa egli volontieri avrebbe contraffatto un pittore;* nè con quel capo ameno di Benvenuto Cellini, che sentenziava la differenza

tra la pittura e la scultura essere tanta *quanta è dall'ombra alla cosa che fa l'ombra.* Pareva a Benvenuto che l'arte sua fosse madre di tutte le arti dove interviene il disegno; sicchè *a colui che sarà valente scultore e di buona maniera, sarà facilissimo l'essere buon prospettivo, architetto, e maggior pittore.* Gli pareva ancora che lo statuario dovesse conoscere l'arte militare — egli che aveva combattuto con la sua colubrina in Castel Sant'Angelo —; l'oratoria — egli che aveva l'astuzia di persuadere i papi —; la musica — egli che suonava il piffero ed il cornetto —; la poesia — egli che schiccherava infiniti sonetti, de' quali quattordici in laude della *sacra santa scultura.* In fondo in fondo il Cellini sprezzava così la pittura, perchè non sapeva maneggiare il pennello. Le nostre opinioni, novantanove su cento, vengono dalle nostre ignoranze.

Il Buonarroti, artista divino e uomo di un ammirabile buon senso pratico — virtù che non vanno insieme sovente — concluse le discussioni accanite sulla preminenza tra le arti con questo giudizio: *che si può far fare alle arti una buona pace insieme, e lasciar tante dispute dove va più tempo che a far figure.*

Poichè noi siamo appunto dell'opinione del Varchi, solennissimo e rettoricissimo segretario di queste contese bambinesche, cioè a dire, quel che tutti dicono po' poi, che sostanzialmente scultura e pittura sono un'arte sola, non ispiacerà, crediamo, agli scultori di lasciarci ripetere, che

uno dei più nobili uffici della statuaria è quello di associarsi, per la maggior gloria dell'arte, all'architettura. Temiamo che a questo avviso non s'acconcino volentieri tutti gli artisti, a' quali in generale piace tanto il tenersi liberi da ogni pastoia. Non hanno per le nicchie, pei tabernacoli, per le mensole, per i frontoni degli edificii una gran tenerezza. *Lo fren dell'arte* li indispettisce. « Voi mi chiamate a farvi una statua, o architetto noioso: gli è già molto che io vi mostri la cortesia di serbarne la misura nell'altezza; quanto al resto ve la darò bella, e vi basti ». E gli architetti, salvo poche eccezioni, o si contentano di tale risposta, poichè ignorano essi stessi le esigenze degli stili e dell'armonia, o si mettono al sicuro da tali discorsi col tenersi lontani da ogni altro artefice che non sia il caro decoratore, al quale corrono per tutto ciò che non sanno.

Così l'architetto scansa lo statuario. Si volgono le spalle; non si stimano o non si conoscono. Quando per caso s'incontrano nella via e l'uno stende all'altro sbadatamente la mano, vedete, n'escono i due *Bersaglieri* di una certa palazzina sul corso di Porta Romana, o le statue pel Duomo di Milano.

Mentre stavano aperte, anni addietro, le sale di Brera, in cui di scultura non si vedeva quasi niente, sotto il portico del palazzo arcivescovile erano in mostra ventinove statue, destinate ad arrampicarsi dopo qualche giorno sulle mura della gran Cattedrale ed a piantarsi di qua e di là sopra

le mensole, che da parecchi secoli aspettavano invano. Già sono ite ad accrescere il popolo infinito de' santi, de' beati, de' patriarchi, degli angeli, i quali alloggiano negli squarci dei finestroni, sui contrafforti, sui pinnacoli, nelle gugliette dell'immenso edificio: già s' uniscono alle compagne nelle voci del gran coro, che, per dirlo alla maniera dei secentisti, sprigionandosi da ogni angolo del monumento si cristallizza in un inno alla bellezza, in un carme, per dirlo alla maniera degli hegeliani, all' assoluto. Disgraziatamente que' cori stonano un poco.

Le ventinove statue, collocate in un cortile grave, massiccio, tutto a grossi bugnati, tutto a sagome pesanti, un cortile di stile barocco, dovettero sentirsi, nel tempo che durò la loro esposizione, in berlina; tanto più che stavano esposte a piccola altezza dal suolo, dove l'occhio del riguardante poteva frugarle in ogni parte e la mano palparle. Il posto provvisorio era così diverso dal posto stabile che il criterio dell'ingenuo visitatore non poteva non restare sconvolto. Bisognava infatti fare uno sforzo non lieve per idearle con la fantasia ne' luoghi dove poi salirono, e per i quali avrebbero dovuto essere immaginate e scolpite. Ma un tanto sforzo, nonchè il pubblico e i commettenti ed i critici ed i giudici stessi, siete bene sicuri che l'abbiano fatto gli autori? Non è egli probabile che, lasciando dall'un dei lati le uggie dell'architettura e della prospettiva, abbiano inteso senz'altro a compiere delle figure che, vedute nello studio, paressero buone?

Certo, a chi guarda ai soggetti in sè, scompagnati dal monumento, le sante ed i santi, la più parte ignoti e scipiti, devono destare assai poco l'ardore della fantasia. E poi molti, anche fra quelli che si conoscono, come s'hanno a rappresentare? Quali simboli, quali accessorii devono scegliersi per ispiegarne la professione, la morte, il nome? A mo' d'esempio, sant'Eligio, che fu prima gioielliere ed orefice e vescovo poi, s'avrà a far con la mitra o con gli strumenti dell'arte sua? Se coi soli strumenti parrà un artefice qualunque, se soltanto con gli abiti vescovili parrà un vescovo qualsisia; ma dall'altro canto un vescovo col cannello da orefice o con il cesello da gioielliere potrebbe parere cosa strana e profana. Uscire da questi intrichi non è facile, e talvolta non è possibile. Un sant'Aquila, fabbricatore di tende, una santa Giusta, fabbricatrice di vasi, un Oliab, lavoratore di metalli, un san Baldomero, fabbro ferraio, un sant'Onofrio, tessitore, una santa Lidia, tintrice di stoffe, son più adatti a figurare le industrie, che a simboleggiare l'amore e la fede in Cristo. Se dunque lo scultore non si propone altro intento che quello di cavare in un masso di marmo di Gandoglia una figura, la quale possa venire battezzata col nome d'un uomo o d'una donna, l'ufficio suo diventa così vuoto, ch'egli è scusabile se non vi mette niun affetto e nessuno ingegno.

Ma tale criterio, ripetiamo, ci pare sbagliato. Lo scultore deve invece dire a sè stesso: per quel finestrone, che guarda a ponente o a mezzodì,

ch' è largo o stretto, ch' è ornato di ricchi o di semplici trafori ; per quella mensola, ch' è alta o bassa, che si volge a destra o a sinistra , devo fare una statua, la quale s' invisceri nel monumento così che paia nata con esso. Allora il campo del bello, che a prima giunta sembra ristretto , s' allarga nelle cento avvedutezze , nelle cento sottigliezze dell'arte ; le quali sottigliezze ed avvedutezze risguardano due cose : il luogo dove la figura dev' essere collocata ; lo stile dell' edificio, al quale deve riescire di naturale ornamento. Questa ragione prospettica e questa ragione architettonica influiscono sulla invenzione , sulla composizione e sulla esecuzione in diverse maniere che lo scultore deve ricercare una ad una per conciliarle insieme tutte quante. Vi è anche da tenere in conto la luce ; poichè una figura , su cui non possa battere il sole, vuole essere diversa da una che venga per molte ore avvivata dai raggi suoi ; ed una statua , che abbia per campo l'azzurro del cielo, chiede altra massa ed altri contorni che non una, la quale stacchi sulla tinta opaca del marmo.

Il punto di vista e quello di distanza, rispetto alla posizione della statua , sono le prime cose da considerare bene. Se ci avessero pensato, non avrebbero gli scultori nell'ancona , che il beato Giacomo di Ulma tiene con la mano destra, tracciato un disegno, che dappresso appena appena si vede ; nè incrociate le mani di sant'Onofrio, così che si confondano quasi con la sua barba prolissa ; nè fatto tenere al Beato da Fiesole la

tavolozza ed i pennelli con le mani più alte della cintura, per modo che, scortando, la metà superiore della statua debba parere goffa ; nè modellato con forme tanto appariscenti il seno ed i fianchi di santa Agata. I canonici del Duomo, piuttosto che opporsi alla breve esposizione di questa martire mezza nuda e molto bene pasciuta, avrebbero fatto meglio di provvedere, acciocchè le sue forme, troppo ridondanti anche per il rispetto dell' arte, non andassero a fare pubblica e perpetua mostra di sè in un profilo, dove acquistano tutta la rotondità del loro sviluppo.

La ricerca dell'armonia monumentale riesce in pratica una sottil cosa, benchè sia sorretta dalla sicura scienza degli scorti e della prospettiva, nonchè dalle leggi più libere, e pur chiare, delle forme architettoniche. Ma dove dalla forma si sale al carattere, lì le difficoltà, diventando più vaghe, diventano meno spiegabili. Definire uno stile, scoprirne gli elementi, studiarne la essenza, ponderarne le qualità, è sempre un impaccio; ma per il nostro Duomo la matassa diventa tanto ingarbugliata, che ci occorrerebbero, non che due pagine, dieci fogli di stampa a mettervi un tantino d'ordine.

È egli — dovremo porre questa dura domanda — è egli il Duomo della nostra cara città un tempio italiano o tedesco? È egli, questo monumento miracoloso, un parto naturale od artificiale dell'arte? Niun edificio in Italia s'accosta al suo stile, neanche la chiesetta della Spina, che

arieggia le forme archiacute settentrionali; neanche il S. Francesco di Assisi, che è opera d'un Tedesco; neanche la Certosa di Pavia, che fu pure fondata da Gian Galeazzo Visconti. Il concetto generale, l'indole, il sapore, l'organismo del nostro Duomo, tutto è oltramontano: fratello alla cattedrale di Reims, di Amiens, di Parigi, di Colonia, di Strasburgo, di Vienna, delle altre città di Germania e di Francia, non ha niuna parentela con niuna delle chiese italiane di nessun tempo. Qund'esso fu fondato, nel 1386, già il gotico del settentrione s' avviava alla decadenza; e in Italia Arnolfo era morto, Giotto era morto, Andrea Pisano era morto, l'Orcagna era morto, il Ghiberti, il Brunelleschi, il Donatello erano nati. Il Risorgimento non solo era iniziato, ma s'avviava alla resurrezione del classicismo.

Chi fu architetto del Duomo? Se non fu Enrico di Gamodia alemanno, nè *magistro Johanni Mignotho de Parixius*, nè Nicoletto *de Bonaventis* pur parigino, nè Giovanni da Friburgo, nè Ulrico di Fisingen da Ulma *inzignerio*, nè qualcuno de' molti altri teutonici e franciosi, chiamati prima che cadesse il Trecento in Milano, certo non fu neanche Simone da Orsenico, nè Marco da Campione, nè Giacomo da Campione, nè l'Omodeo, venuto un secolo dopo. Ma non può essere stato Gian Galeazzo Visconti, al quale il Nava nelle sue *Memorie storiche sul Duomo* si studia di attribuire la gloria di un tanto disegno. La supposizione è fondata in aria; anzi è tanto

assurda che non merita di venire discussa. La cortigianeria non avrebbe forse strombettato ai venti il merito, invero maraviglioso, di un principe architetto, degno di stare in riga con gli artisti più celebri? E poi, tutti que' feroci pareri contro alla fabbrica, che Gian Galeazzo poteva leggere e che ci sono rimasti, sarebbero stati esposti con una sì spavalda franchezza? Ma, per dirla, noi non possiamo credere, neanche storicamente, che il primo architetto fosse italiano: la modestia non è mai stata nostro nazionale peccato, nè i documenti tacerebbero, così come fanno, il nome dell'autore. Può darsi che il duca abbia chiesto a qualche artista o meglio a qualche vescovo o abbate di là dai monti il disegno per la sua chiesa; può darsi che gli sia stato mandato, come usavano fuori d'Italia sovente, quale opera di una confraternita o loggia di artefici o fors'anco di monaci. Gl'italiani poi avrebbero mutato nel disegno il coperto da acuminato in quasi orizzontale, cavate le cuspidi e modificate le sagome. Comunque sia, questa opinione è forse in fondo fallace al par di quella del Nava, ma apparisce più verosimile, e vince gli ostacoli della storia e dell'arte con qualche naturalezza.

Chi gira intorno al Duomo, guardando in su, vede un popolo confuso di statue. A un po' per volta si distinguono l'una dall'altra, e si colgono nette con l'occhio: nell'uno dei fianchi sovrabbondano le barocche, nell'altro sovrabbondano le moderne, mentre le vecchie stanno raccolte nella parte posteriore dell'edificio. Ve n' è

qualcuna di notevole assai: un san Gerolamo nella finestra a manca dell'abside, finissimamente eseguito, nudo, con il sasso nella destra, un libro ed un teschio nell'altra mano e la barba assai lunga; un giovine guerriero, con la mano al fianco, aggraziato e gentile, ricordante il Donatello, ed un san Giovanni Battista, con la banderuola e la tazza e pieghe a cartoccio e membra allampanate, posti a riscontro ne' due contrafforti che fiancheggiano il gran finestrone posteriore; un cavaliero nell'abside del braccio sinistro; alcune piccole figurette, di stile quasi romano, nell'abside del braccio destro, cioè di quello che guarda l'Arcivescovado; un santo con testa grossetta e ampia chioma, un po' affettato, un po' tedesco. Tali figure e parecchie altre ancora, che non hanno tra loro nessuna analogia di carattere, paiono uscite, non solo da diverse mani, ma da diverse scuole di artefici. Son tedesche?, sono italiane? Appartengono a quel Giovanni di Fernach, *teutonico magistro a lapidibus vivis*, che, autore qui di molte sculture, proponeva di andare a Colonia a pigliare per la fabbrica *unum maximum inzignierium*; od allo scarpellino *Petrus de Monichus teutonichus*, *qui laborat figuras in marmore*; od a Pietro, od a Giovanni Marchesten, francesi; od agli infiniti altri venuti prima del Quattrocento da oltremonti in Milano, i quali non sarebbero stati nè chiamati, nè accolti, se il concetto dell' edificio fosse nato in Italia? Mancavano a noi gli scultori? Per gli altri monumenti contemporanei si chiamavano dal di fuori così?

Della severa scultura gotica, la quale si ammira nelle cattedrali di Chartres, di Amiens, di Reims, di Parigi, nella *bella fontana* di Norimberga, nelle chiese di Bamberga, centro già di un'antica e florida scuola statuaria, in quasi tutte le vecchie città germaniche, non dà peraltro il nostro Duomo nessun bello esempio. Nel cader del Trecento la scultura monumentale era di là dai monti quasi caduta. Già in sul principio del XIII secolo l'arte aveva pigliato, formandosi di elementi romani e bisantini, un carattere tutto nazionale, benchè di quel secolo e della prima metà del seguente ci sieno rimaste opere innumerevoli, ma pochissimi nomi di artisti. Qualcuno, come Ervino di Steinbach, come Sebaldo Schonhofer, hanno vinto l'oblio volontario, in cui gli scultori, che si perdevano apposta nell'idea totale del monumento e dall'arte, sono caduti. Ne' tempi di Veit Stuos, del Krafft, del Vischer, del Syrlin, di altri illustri, l'arte della scultura aveva già fatto quasi divorzio da quella che dianzi la comprendeva e assorbiva. Se la libertà personale ci guadagnò, la sublime grandezza de' concetti scomparve.

Nel Duomo nostro la unità compiuta non esistette mai. L'anno 1400 il parigino Mignoto si lagnava, parlando de' finestroni dell'abside, in molto grosso latino: *quod tabernacula in voltis finestrarum non sunt nec habent suas rationes nec mensuras, et figurae ibidem sunt minus magne de uno brachio*. Così lagnavansi anche gli altri artisti stranieri, che pur di stile acuto sape-

vano più dei nostri; e veramente sarebbe un nuovo e piacente studio quello del ricercare il modo, col quale dalle incredibili censure e confusioni e dubbiezze e lotte, che non lasciavano pace alla fabbrica mai, uscì il miracolo che ora vediamo.

L'ARTE ITALIANA

DI FACCIA ALL'ARTE STRANIERA

Vienna. Settembre 1873.

Questa esposizione universale di Vienna è magnifica ed è un tormento di spirito. Si ammira tanto che l'ammirazione finisce in uno sbadiglio. Tra tanta roba non si guarda più a nulla, e, chiudendo gli occhi e stirando le braccia, si mormora tra sè un inno alla cara ignoranza.

La fatica delle gambe, degli occhi e della memoria non uccide solo il diletto, uccide anche l'ingegno: il pensiero svanisce. Si esce tra i vecchi alberi del *Prater*; ci si sdraia sull' erba verde, beati di gettare per un poco dietro le spalle il grave fardello della scienza, e lieti di ridiventare padroni de' propri pensieri. Allora ci si sente liberi; si torna uomini. Ma la gioia è breve. Ecco il rimorso roditore che viene, e si

pensa: io sto qua fantasticando e perdendo le ore, mentre costì d'accanto v'è tanta bella e utile materia di studio, che non troverò forse mai più sulla terra. E ci si alza di sbalzo, e si torna a lavorare, in lotta sempre tra la voglia di vedere e di rammentarsi ogni cosa e il bisogno di riposare il corpo spossato e il cervello torturato.

Il peggio è nelle distrazioni. Chi voglia concentrarsi, per esempio, nelle migliaia di quadri e di statue, o sì che può farlo! Si sente tirare di qua dalle maioliche, di là dai bronzi, più discosto dagli smalti, dai mobili intagliati, dalle oreficerie, da mille, da diecimila oggetti, persino dalle innumerevoli pipe austriache in ispuma di mare, così bene scolpite in figure d'ogni specie, che molti statuarii ne dovrebbero avere invidia. E le altre industrie, e le macchine, e gli attrezzi rurali, e le mostre scolastiche, e il giardino giapponese, e il palazzo del Vicerè d'Egitto, e la casa rustica russa, e i dugento edificii, e tutte le cose curiose, che non si poterono vedere tanto varie e tanto splendide nè a Parigi, nè a Londra! Così a ciascun passo l'attenzione si svia e si disperde. La saggia volontà d'imparare ordinatamente ha un bel tirare le redini al matto desiderio di vedere disordinatamente: non vale: scappa via senza freno: torna e riscappa a ogni tratto.

Noi non sappiamo niente di più angoscioso che questa sollecita e febbrile, ma impotente furia di notare tutto, e di cavare da tutto la quintes-

senza: nell' animo si sente come una agrezza d' uomo che non faccia il proprio dovere, come un rimordimento di bruttissima colpa. Questa cosa non ho veduta, nè codesta, nè quella. Addio gioia serena dello studio, quando la sera ci si addormenta con l'animo quieto, persuasi di essere diventati un poco meno ignoranti. Qui a Vienna è il contrario; si somiglia a un amante che cerchi minutamente il secreto della donna cara, e quanto più ne scopre, tanto più gli pare che diventi arcano e infinito.

Colui che voleva sapere come il buon Dio metterà insieme nella ultima valle le sparpagliate molecole dei corpi di tutti gli uomini, potrebbe domandare come un povero uomo possa mettere insieme le particelle disperse di una Esposizione universale.

Le cose d'arte sono circa 6500: molte bellissime, le più buone, e proprio di cattive assai poche. La Francia ne ha mandate 1560; poi viene la Germania, poi l'Austria, poi l'Italia, con 560 oggetti. Ma l'Italia, quarta nel numero, che posto s'è ella conquistata nel merito, rispetto anche al Belgio, all'Ungheria, alla Svizzera, alla Russia, all'Inghilterra, ai Paesi Bassi, alla Svezia, alla Norvegia, alla Danimarca, lasciando indietro la Grecia poveretta, ch'è troppo vecchia, e l'America, ch'è troppo giovine?

I.

La scultura.

Al paragone della pittura la statuaria è un riposo. La pittura sembra una donna capricciosetta e volubile. Quando cominci a sperare di conoscere il fondo dell'animo suo, ecco che scopri di esserti ingannato; ed a brevi intervalli le sue parole ti sembrano la voce della verità e la voce della più sfacciata menzogna. È bella: ha tutti i vezzi, tutti i modi di seduzione. Ora si veste con la semplicità di una santa, ora con i fronzoli di una sgualdrina; e l'amore che le si porta è un amore caldissimo, ma pieno di sospettose incertezze, di tormentose agitazioni. La statuaria ha qualcosa invece della matrona. L'ami, ma di un amore più calmo, più fidente, più costante e più sano.

Hanno tentato dal più al meno in tutti i tempi di persuadere all'una che, per diventare più bella e più singolare, doveva rubare all'altra certe virtù: e ci sono, in parte, riesciti. La pittura greca, mancante di chiaroscuro, nella composizione sente del bassorilievo; e dall'altra parte il *Laocoonte*, nell'agitazione delle membra e nell'aggruppamento delle figure s'informa ad uno spirito pittorico più che statuario. Che il tirare la scultura alla pittura sia un male, come diceva Michelangelo, siamo d'accordo; ma che il tirare la pittura alla scultura sia un bene, no. Anzi, a dirla, ci pare che il secondo caso sia meno buono, poichè la scultura ha più bisogno di sciogliersi che non la pittura di stringarsi. Vero è che le decadenze inclinano a sciogliere troppo ogni cosa; e quindi, se giudichiamo dall'Esposizione universale di Vienna, la scultura, massime la italiana, è sulla china di precipitare.

Può darsi invece che si trasformi, ma non si capisce ancora per quale via. Già se v'è arte, di cui l'indole non convenga a questo nostro secolo, è la statuaria. Le società antiche piegavano al riposo, le moderne vogliono ad ogni costo il moto: gli antichi progredivano passo passo, senza sudori; noi andiamo innanzi a salti mortali. I Greci, ad onta della volubilità dell'animo e della incontentabilità dell'ingegno, pigliata la loro maniera d'arte vi si adagiarono, senza neanche sospettare che vi fosse bisogno di cercarne con gran fatica qualche altra. Dalle statue Eginetiche a quelle che toccano il periodo romano,

anzi, per la scultura, anche alla vera arte romana, che fu mezza greca, si vede un regolare processo di germinatura, di fioritura, di maturazione e di decadimento. È la stessa pianta che nasce e che muore.

Nel nostro giardino invece abbiamo piante d'ogni specie, nostrane ed esotiche, seminate in ogni qualità di terreno, coltivate in tante maniere diverse, all'aria aperta od in serra. Strappiamo i frutti insieme alle foglie, ai gambi ed alle radici. Spesso, impazienti, strappiamo i fiori senz'aspettare i frutti. I nostri giardinieri lavorano tutti uno ad uno, indifferenti o sprezzanti delle coltivazioni vicine, padroni assolutissimi della propria zolletta o del proprio vaso. In Grecia il giardiniere aveva molti valenti operai, ma era uno solo, e si chiamava *Grecia*; e all'ombra gigantesca e maravigliosa della pianta, ch'egli educò, vennero poi a ricrearsi, ad ammirare, a meditare, a studiare le generazioni future. Dalle gemme di quell'albero divino germogliarono altre arti, infinitamente minori di esso, e pure rispettabili. Chi tra i Greci diceva il nome di Fidia, vedeva tutti gli artefici inchinarsi; ora provatevi un po' a pronunciare il nome del più grande scultore d'oggi, e tre quarti degli artefici che vi ascoltano faranno spalluccie e muoveranno le labbra ad un sorriso di scherno. Il più grande dei nostri scultori! — Chi è, di grazia? — Ce n'è tanti, secondo il cervello di chi giudica. — E chi giudica? — Tutti. —

Gli artisti, sapendo di trovarsi la critica sem-

pre intorno, restano impacciati, ristudiano sè stessi artificiosamente, non trovano più il verso di darsi in braccio al loro genio nativo. Così l'arte diventa un' affettazione. O quanto meglio sarebbe che ciascuno facesse il proprio mestiere: l'artista non fosse altro che un artista ingenuo, il quale mostrasse al di fuori ciò che la natura gli va dettando al di dentro, e lo spettatore non fosse altro che uno spettatore ingenuo, il quale non cercasse in una opera d'arte se non una emozione e un diletto!

Pensare se in queste impazienze moderne quell' arte, che ha bisogno di fare un modello in creta, di tenerlo sempre bagnato perchè non dissecchi, di formarlo in gesso, di trasportarlo con i compassi nel marmo o di fonderlo in bronzo; quell' arte, che non possiede se non due colori, il bianco zuccherino ed il verde sudicio; quell'arte, che manca di *fondo*, di *campo*, di circostanze, e che deve contentarsi di una, di poche figure accatastate o appiccicate insieme: pensare se codest'arte pigra può incarnare l'inquieto spirito moderno! E non monta che gli scultori sieno, come dicemmo altra volta, i cucchetti della fortuna. I monumenti, che alzano ne' cimiteri e nelle piazze, che cosa hanno mai da fare, come arte, con lo spirito moderno? e le figure, di cui fanno così largo commercio nelle Esposizioni, non sono forse, eccetto poche, una industria marmoreccia e bronzina, od un solletico de' sensi?

La pittura è un altro discorso. Mentre la statuaria si piega dunque di mala voglia a incar-

nare il sentimento individuale dell' artefice, la pittura ha per questo conto quasi la prontezza della poesia e della musica. Ora, nell'arte odierna, la importanza, cioè la novità e la potenza vera di un' opera, non possono venire da altro che dalla immagine energicamente veridica del sentimento dell'artefice — dell'artefice abile insieme e sincero.

Il Monteverde, per esempio, benchè scultore, lo sa; e vedete un po' gli sforzi suoi per piegare alle proprie voglie la sua arte caparbia, e per toccare ad un fine, a cui s'indovina che essa giunge recalcitrando. La sua scultura di passo in passo è sempre più diventata pittorica. Cominciò la giovanile gloria con un gruppetto di bambini, semplice ed affettuoso; poi venne il *Colombo fanciullo*, che guarda l' orizzonte del mare, presago quasi del futuro, seduto in cima ad una colonna d'ormeggio, con il calcagno fermato sull'anello, a cui si legano le gomene delle navi, e le onde spumeggianti gli scherzano al piede; poi venne il *Genietto di Franklin*, che, piantato sopra il torrino di un parafulmine, sente scorrere il fluido elettrico in tutte le membra, ed afferra la saetta, ridendo di gioia, ranetta ammirabile; ed ecco il *Jenner*, vestito coi calzoni corti, con le scarpe a fibbia, coll'abito goffo a larga pistagna, coi manichetti increspati, il *Jenner* col suo codino.

Siede sopra la cuna: ha il putto nudo sulle ginocchia; gli tiene debolmente al pugno uno dei braccetti, e, incurvato, rattenendo il respiro,

fissa il punto dove col bistorino sta lì lì per pungere. Il bimbo ha paura, contrae le dita delle mani e dei piedi, vorrebbe disvincolarsi, scivola quasi giù dalle ginocchia del padre. Certo, il padre non si è assicurato bene che il fanciullo non si possa muovere, e che, in uno sbalzo, la punta dello strumento non lo abbia troppo a ferire: pare più invaso dalla idea della propria invenzione in sè, che non dal pensiero del suo figliuolo, e la mano che tiene il braccio mostra meglio l'atto di una attenzione calma al di fuori, ma ansiosissima nell'animo, che non quello dello stringere e del tenere fermo. L'altra mano è stupenda: il dito mignolo preme sulla spalla del putto, il pollice e l'indice serrano con sicurezza e leggerezza di artista il manico del bistorino, di cui la sottilissima lama s'appoggia alla punta del dito medio. *Jenner* aggrotta le ciglia, serra l'uno contro l'altro i labbri: è il chirurgo, non è il padre: spietato nell' amore della scienza e nella coscienza del bene.

Questa figura è pensata dallo scultore con animo maschio; non ci sono sdolcinature, nè retoricumi di sentimento. Il concetto giusto è vestito di una forma vera e viva. La natura, osservata con iscrupolo minuto e paziente in tutti i suoi più piccoli moti, capìta con intelligenza soda, è riprodotta con una maestrìa di mano da parere inarrivabile. E pure, chi non sente che vi è uno sforzo? Chi non prova, guardando il gruppo, come uno spostamento di sensazioni? Quell' *Esperimento del vaccino*, in plastica, quello stiletto, che sta

per ferire, mette indosso come un ribrezzo, il quale esce dal campo dell' arte, non perchè il soggetto si ribelli all'arte in genere, ma perchè si ribella alle condizioni speciali dell' arte scultoria. E forse ci inganniamo, forse in questa opinione v' è un resto di pedanteria nostra che rinverdisce, o un seme di pedanteria che germoglia. L'uomo non sa talvolta se cessa dall'essere gretto, o se comincia ad esserlo, poichè la liberalità della mente, per chi non si voglia contentare delle parole, non istà che in una certa misura. La liberalità è in mezzo; di qua e di là tocca alla gretteria, gretteria da accademico e gretteria da scavezzacollo. Stare in mezzo, ecco il punto.

Comunque sia, le opere del Monteverde ci paiono avviate ad imbarocchire. Nel che egli sarà forse tratto da due cagioni diverse: prima, dalla speditezza rara della mano, che, non conoscendo ostacoli, si diletta a cercare le difficoltà per il gusto di vincerle — diletto pericoloso —; seconda, dall'idea nobilissima e severa, ch' egli certo si fa del fine dell'arte, consistente, secondo lui, nell'onorare con la rappresentazione di fatti o con allegorie i grandi uomini del passato. In una mente così ordinata com'è quella del Monteverde non può essere stato un caso che il Franklin seguisse il Colombo, e che il Jenner seguisse il Franklin. Egli già forse va lambiccandosi il cervello nel cercare un altro grand' uomo, il quale, essendo degno di figurare in marmo, si presti ad una certa singolarità di concetto e di forma.

Ed in ciò lo incoraggiscono le sperticatissime lodi e gli onori che gli vengono tributati, massime per l'altezza delle sue intenzioni, dignitose in fatti e — per quanto l'arte può educare in cose fuori di sè — educatrici. Ma compiacersi troppo in questo scopo, che non si può dire propriamente artistico, è il secondo pericolo; giacchè, per rallegrare colla novità dell'invenzione la serietà del proposito, si può facilmente cascare nel ricercato e nell'eccessivo.

Il Monteverde è notevole davvero fra tutti gli scultori d'oggi. Tanto egli disdegna e sfugge con la fantasia e con l'animo le cose comuni, quanto egli con il buon giudizio e con la sapientissima pazienza dà l'ultima mano alle sue creazioni. È incontentabile nella novità iniziale da una parte, e nella perfezione finale dall'altra: che sono due modi di incontentabilità, i quali si trovano molto di rado uniti insieme negli artisti e nei letterati d'ogni tempo e d'ogni paese. Negli ingegni v'è per solito uno squilibrio di virtù: una di esse soverchia, ed allora nelle loro opere il dominio o anche l'esagerazione della virtù che soverchia può essere un mezzo efficacissimo d'arte, cioè un mezzo di nuovo commovimento. Ma negl'ingegni bene equilibrati, saggi e immaginosi in uguale misura, qual è l'ingegno del Monteverde, ogni esagerazione riesce contraria alla loro indole e diventa artifizio.

Noi abbiamo timore che il Monteverde s'affatichi a ristudiare troppo sè stesso. L'ignoranza è sempre una pessima cosa anche negli artisti;

ma non sappiamo se quella che pareva al filosofo la più difficile delle sapienze, conoscere sè stessi, non diventi per l' artista una cattiva sapienza. È forse bene che l'artefice si ignori; è forse utile ch'egli lasci, fino ad un certo punto, correre il suo genio sbrigliatamente dove gli garba, matto fanciullo alato e bendato, amorino prepotente, che ha suggerito le più grandi opere ai grandi artisti, ai grandi musicisti, ai grandi poeti, e forse talvolta anche ai grandi filosofi e scienziati. Ma, per carità! non ci s'intenda a rovescio, poichè, lungi dal fare l'apologia dell'ignoranza, non vogliamo dire altro che questo, che l'artista, come il poeta, dotto quanto si voglia e savio, non deve mai artefare o strafare la propria natura, e che per istrafarla o artefarla il peggio è ricercarla troppo. Accade come in certi Cattolici, che, a forza di fare l' esame di coscienza, perdono il senso retto della moralità naturale. Cinque, anzi nove decimi della bellezza artistica e della bontà santa, vengono da ciò che, in misura più copiosa e in qualità più preziosa, abbiamo comune con le povere bestie, l'istinto.

I due più noti scultori d'Italia, non più giovani come il Monteverde, ma non ancora vecchi, si somigliano in una cosa soltanto, nel sèguire schiettamente la propria natura. Al Duprè, sempre statuario, non pare che entri mai nell'anima neanche il desiderio di qualcosa che non s'addica al suo marmo, e trova in questo materia sufficiente alla incarnazione d'ogni suo sentimento. Il Vela ora pittureggia invece per natura ed ora

naturaleggia, maestro di due maniere di scultori in tutta Italia, maestro forse non riconosciuto. Ma senza l'autore del *Napoleone morente*, che fece tanto chiasso all'Esposizione universale di Parigi, forse il *Jenner* non sarebbe quello che è, e non sarebbero forse quello che sono le altre statue italiane, alle quali ci viene ora il destro di fermarci un poco.

Fra tanti artisti, che tirano a sciogliersi da ogni ceppo scultorico, dopo il Monteverde genovese, pigliamone uno nell'estrema Sicilia ed uno nella gentile Firenze, quegli poco siciliano nell'arte, questi poco fiorentino, poichè in Sicilia inclinano al realismo trivialuccio ed in Toscana ad un tantino di sdolcinatura accademica.

Il Civiletti, giovine ch'è alla sua seconda opera non ignota, ed il Gallori, ch' è alla sua prima, paiono invece due audaci ingegni, impazienti di mostrarsi liberi.

Il Civiletti aveva mandato a Milano lo scorso anno un *Dantino fanciullo*, che, seduto tra i fiori, ripensa alla sua piccola Beatrice e fantastica il futuro: una specie del *Colombo fanciullo*, più naturale, più ingenuo, meno aggraziato e lisciato. Ma a Vienna ecco si vede la subitanea invidia del giovine siciliano per le prerogative del pennello e della tavolozza. Ha esposto *Costantino Canaris* che, seduto con un compagno, entrambi nudi, alla prora di un angustissimo canotto, guardano ansiosi, intenti alla flotta turca, la quale si apprestano con il brulotto a incendiare. Dev' essere notte buia, illuminata a tratti

dai fuochi di gioia della nave ammiraglia, dove stanno appiccate in segno di trofeo le teste dei Greci caduti i giorni innanzi in battaglia. Le onde, solcate dalla navicella, salgono dalla base del gruppo in ispruzzi di gesso. L'insieme è freddo ed ambiguo, giacchè la immaginazione del guardatore ha troppo da travagliarsi nell'ordinare intorno alle figure le circostanze, di cui abbisognano, nel dare ad esse una espressione corrispondente a tutto ciò che non si vede e che a grandissimo stento si può indovinare.

Il Monteverde, abile com' è, non ha mai commesso una simile colpa; le sue statue o stanno da sè, o si compiono con lievissimo aiuto della mente dello spettatore. Ognuno dal più al meno capisce ciò che il Jenner fa col figlietto; e chi non sapesse dell'innesto del vaccino si figurerebbe a ogni modo che la qualsiasi operazione è fatta per giovare al fanciullo, sicchè, mutando senso, il gruppo scemerebbe di altezza ideale, ma non perderebbe troppo nel dramma. Il Civiletti non ha visto all' incontro se non l' idea poetica della scena, lasciandosi trascinare da ciò ch'essa aveva di generoso; e, senza misurare le condizioni che gli erano imposte dall'arte propria, ha compiuto in rilievo lo scialbo episodio di un quadro che non esiste: di un quadro, il quale, a dirla schietta, anche dipinto da un robusto coloritore, avrebbe sempre qualcosa dell'ultima scena di una grande rappresentazione coreografica. Dall'altra parte il Civiletti, modellatore semplice e raccolto, non pare inclinato a codesti fervori di espressione:

il suo *Dantino*, più modesto, vale cento volte questo accigliato Micca del mare.

Più scorretta, ma più animosa è la modellatura del *Nerone*, che il fiorentino Gallori mandò da Roma a Firenze per saggio della sua pensione accademica, e che, lodato a cielo da una parte degli artisti giovani, fu scomunicato dai professori e giudicato indegno di essere tradotto in marmo.

Questo *Nerone* è una donnaccia. Le sue mani sono polpute, le sue braccia e le sue spalle cicciose; non ride, sghignazza; al collo ha una collana, alle orecchie i pendenti, sul capo un diadema, le dita piene di anelli, nella mano destra uno specchio. La tunica e il manto seguono le contorsioni sgangherate della persona. È una di quelle grasse femmine da bordello, che abitano nelle umide stanze delle stradette luride, vicino ai porti delle città di mare. Intorno al viso sfacciato e tondo una barba corta orna schifosamente il di sotto del mento e le guancie. Quella infame barbuta è l' imperatore Nerone. Nerone recitava sulla scena l'*Edipo*, il *Tieste*, l'*Oreste*, l'*Ercole*, sosteneva anche volentieri le parti di matto, di cieco, di cortigiana, di ruffiana, di *donna che partorisce*. Un altro Cesare, Caligola, dopo essersi proclamato Dio, si acconciava, oltre che da Giove e da Apollo, anche da Diana e da Venere, *une Vénus drapée*, *sans doute*, nota il Beulé.

La sporca donnaccia rozza del Gallori, che canta e recita in un teatro da trivio, non è forse il

vero Nerone artista, il quale aveva certe pretensioni di raffinatezza e di buon gusto, e faceva un viaggio trionfale in Grecia per girare di scena in scena a raccogliere infinite corone di alloro da' discendenti di quei sottilissimi intenditori di cose belle. I Romani non parevano degni a Cesare di gustare il suo canto. Comunque sia, l'opera del Gallori è energica: l'atto è bene rappresentato; l'espressione è tremenda, perchè sotto a quell'istrione, che buffoneggia, s'indovina il tiranno che uccide; le pieghe sono largamente gettate; l'esecuzione è degna del concetto — degna del concetto, cioè buona o pessima secondo che il tema sembra artistico o no.

Quanto a noi, che ci siamo messi dinanzi all'opera con animo imparzialmente aperto ad ogni impressione, dobbiamo confessare che quella statua ci ha in breve tempo agguantato, e che fra tutte le opere della mostra italiana è forse quella che ci ha fatto più lungamente e più seriamente pensare. Questo ci basta, e n'abbiamo d'avanzo, per dire che coloro, i quali non l'hanno lasciata tradurre in marmo, erano in quel momento accademici gretti e pedanti. E sono stati pedanti e gretti i Giurati della Esposizione viennese, quando, profondendo medaglie a lavoretti comuni di un'arte ragionevole forse, ma certo scipita, lasciarono indietro l'opera coraggiosa di un giovane di nuovissimo ingegno.

I nominati scultori non si possono dire realisti nel senso netto della parola. Studiare la natura, cercare che le opere della mano vi corrispondano,

sono cose che s'affaticava a fare anche Antonio Canova. Bisognerebbe dunque attribuire al realismo un significato più angusto, se si vuole che esprima il criterio di una scuola speciale. È realismo bello, ma pretto, la *Cieca che legge* del Grita, la quale abbiamo già lodata; è realismo una *Ragazza povera* dell'Amendola, magra, malata, affranta, seduta a terra ed appoggiata con la spalla e col capo ad un paracarro; è realismo una *Bambinetta meschina* del Belliazzi, anch'esso, come gli altri due, delle provincie meridionali. La semplicità de' concetti è accompagnata dalla semplicità delle forme; la verità è spogliata d'ogni prestigio esterno; l'esecuzione è aridetta e punto magistrale, almeno nell' apparenza. Poi codesti scultori e alcuni altri che non nominiamo, hanno nell'arte loro un certo che tra l' evangelico ed il socialistico, e si compiacciono nella rappresentazione de' casi e de' caratteri del popolo e dei disgraziati: arte umanitaria, melanconica, ristretta, la quale potrà giovare alla scultura indirettamente, tirandola allo studio del vero ingenuo e a ricercare in esso la spontaneità del sentimento, ma arte che in sè medesima non è propriamente compiuta. Come nelle forme, così nella materia non comporta nessuna pompa; la *Cieca* del Grita, passando dal gesso al marmo, ha perduto una buona parte della sua modesta naturalezza, e le cose del Belliazzi perderebbero anche più, passando dalla terra cotta al candido Carrara.

Ma lo splendore dell'aspetto e le ricercatezze

d'ogni sorta sono invece necessarie alla scultura, che si usa dire di modo lombardo. Inarrivabili nel lavorare il marmo, ingegnosi nel trovare soggettini garbati, che fanno gradevolmente sorridere signori e bottegai, amabili nella composizione delle linee, un poco voluttuosetti, hanno tutte le virtù per piacere e per vendere. In alcuni veramente non mancano le qualità sode, come nel Barzaghi, che sa toccare le altezze della nobile e vera scultura; ma nel totale codesta scuola ha inzuccherato la maniera del Vela. Si va diffondendo per tutta Italia. Ai putti lombardi, che giuocano col baubau, che fanno le bolle di sapone, che cavalcano una scopa, che educano uccelli e cani, che leggono, che ricamano, che fanno la calzetta, che pregano a mani giunte, che si tolgono la camicia, ed alle procaci donnette lombarde in iscultura, si vedono insieme: *Un fanciullo che suona il mandolino*, del Franceschi napoletano; *Una bambina con un canestro di fiori*, del Gianotti romano; *Una donna tutta involta di veli*, dell'Ansiglione romano; *Una Sira*, del Rondoni romano, con le carni di bronzo e le vesti di marmo, che, torcendosi graziosamente, guarda la ferita della sua spalla sinistra, e via via.

Dalle opere di questi artefici si scosta per il sapore classico una figura di donna, seduta con una gamba sull'altra e il gomito destro appoggiato alla spalliera, tutta panneggiata di belle pieghe, che pare un'Agrippina, opera di un quarto romano, il Masini. Ma delle altre buone sculture,

che abbiamo già visto e tornato a vedere nelle Esposizioni italiane, non vogliamo ricantare le lodi. Non vogliamo neanche dir nulla delle polpose Armide e Angeliche e Mascherine seminude ed Eve tutte nude, che fanno l' occhietto ai visitatori della Esposizione viennese. Però dobbiamo confessare che, guardando una formosa Frine e poche altre sue gentili compagne, noi non ci sentiamo la virtù di quel povero ciabattiere, di cui parla messer Giovanni Villani. C'era dunque « un povero ciabattiere, il quale era uomo di santa vita, e l'occhio ch'egli aveva meno perdè, che calzando una bella cristiana gli venne tentazione di carnalità, onde si scandalizzò molto, e ricordandosi del Vangelio di Cristo, ove disse: *se 'l tuo occhio ti scandalizza sì il ti trai*; ed egli, prendendo il semplice della lettera, con una lesina si punse l'occhio, e il perdè ».

Chi dicesse che la Francia è nella scultura più innanzi di noi, arrischierebbe di parere un cervello balzano. Dappertutto nella statuaria l'Italia è sembrata la prima, a Parigi, a Londra, a Monaco: anche a Vienna i Francesi non hanno venduto nulla, e noi abbiamo dato via tanta roba. Nessuna delle loro statue si vede nelle vetrine dei negozianti di fotografie; ma i nostri gruppi di bimbi e le nostre figure di donna si ammirano ormai dai venditori di stampe, dai librai, sul tavolino di coloro che hanno voluto, nel partire da Vienna, portare seco qualche grato ricordo. Le sale francesi contano molti guardatori per le tele che coprono le pareti, pochi per i

marmi ed i bronzi che ingombrano il passo; ma, benchè i nostri dipinti non attraggano lo sguardo, bisogna vedere come la gente sta con tanto d'occhi dinanzi alle nostre plastiche, e come le commenta, e come ride di soddisfazione, o si sente venire l'acquolina in bocca pel desiderio.

Il caso è questo, che la scultura francese non somiglia alla pittura francese. Volere o non volere questi nostri vicini, che ci destano tanti sospetti, hanno parecchi pittori ammirabili di sapienza e di ardire, dei quali alcune opere, che citeremo parlando della pittura, stanno all'Esposizione. L'Italia è per questo lato al di sotto della Francia, di certo; ma non si saprebbe dire — poichè la bilancia dell'arte, avendo tante differenti specie di pesi, lascia incerti spesso del dove penda — se nella pittura la Germania sia oggi sopra la Francia. Noi crediamo di no. Il temperamento dei Francesi, pronto nel vedere, acuto nell'intendere, animoso nell'operare, innamoratissimo di novità, si accomoda perfettamente all'arte del pennello. Hanno de' tipi di pittori, che la Germania non ha. Piacenti o sgradevoli restano più impressi nella memoria, poichè o la natura o il proposito ha loro dato un carattere spiccatissimo; poi hanno più varietà, abbracciano tutti, ma proprio tutti i generi d'arte, e mostrano più intelligenza dei bisogni, dei gusti, dei pregiudizii e dei peccati di questa società moderna. I Tedeschi all'incontro paiono, in generale, meno solleciti a piegarsi alle esigenze o, sia pure, ai

capricci de' tempi, poichè inclinano alla filosofia e, chi più chi meno, credono quasi tutti alla *missione* educatrice dell'arte; hanno anche, per solito, l'indole un po' sbiadita, per causa del gran lavorìo di smussatura che le fa intorno la ragione; finalmente provano un vero contraggenio per alcuni modi dell'arte, ne' quali si vanno muovendo lenti, pesanti, duri. Il Makart è una eccezione; ma il Makart non è più pittore tedesco, mentre i Francesi, qualunque sia la virtù pittorica onde splendono, hanno la fortuna di potere sempre restare Francesi.

Cotesta snellezza e cotesta copia pittorica, sì confacenti alla natura dell'arte del pennello, i Francesi hanno avuto il buon senso di non volerle cacciare anche nell'arte dello scarpello, la quale, come s'è detto dianzi, non le avrebbe volentieri comportate; del che sono molto a lodare, avendo dovuto vincere sè stessi, giacchè inclinano naturalmente più al vivace che al sodo. Ed ecco, appunto perchè le due arti sorelle non si somigliano, come serbano in Francia la loro propria natura, e come sono, a dirlo senza piccole invidiuzze, tutte e due assai grandi.

La fortuna dei Francesi in questo è lo studio ben fatto delle cose antiche. Quella loro Accademia di Roma, che non giova punto nè ai pittori, nè agli architetti, e che svia, per verità, nella freddezza della imitazione classica anche gli scultori di poca potenza naturale, è singolarmente utile agli statuarii di genio nuovo. Il loro animo si avvezza ad una certa nobiltà di

sentire; il loro occhio si esercita a vedere l'armonia e la bella sanità del corpo dell'uomo.

Insieme all' antico studiano i Quattrocentisti ed il vero. Il *Cantore fiorentino* del Dubois ha sapore di Verrocchio e di Donatello: un giovinetto che suona il mandolino e canta; cosetta la quale alla Mostra di Parigi, otto anni fa, ebbe molte lodi, ma che dovrà sempre piacere, giacchè il fondo di essa sta nella natura elegante, e il suo garbo arcaico è un sentimento schietto, non una imitazione affettata. Lo stesso garbo, che il Dubois ha pur messo nel suo *Giovanni Battista* fanciullo, predicante nel deserto, e nel suo *Narciso*, si torna a trovare in alcune figure di giovinetti nudi: nel *Davide* in bronzo del Mercié, che rimette la spada nel fodero; in un *Saltatore* in bronzo, del Blanchard, ed in opere così fatte, di cui l' allettamento non viene dai soggetti semplicissimi, ma dalla forma dilicatamente gustosa.

La grazia delle linee non è un' aggraziatura, la ingenuità dell'espressione non è una ipocrisia.

Quelle figure non sono fatte con il proposito di scimiare Greci o Fiorentini; ma paiono — a noi basta che paiano, giacchè l'effettivo procedimento del cervello di un artefice è l'arcano impenetrabile dell'artefice — paiono concepite nella mente dell'autore durante un'ora di serenità mezzo pensosa e mezzo lieta, poi ricercate sul modello vivo, scelto in corrispondenza all'idea e imitato scrupolosamente da un occhio e da una mano, i quali, innamorati delle bellezze fiorentine e greche, ne tras-

fondono come un soffio di spirito nella creta. La verità della statua rimane precisa; e non di meno acquista certa vita di dignità e di amabilità, che attrae l'animo di chi guarda e, per un attimo, lo ingentilisce.

Tale scienza che diventa natura, e tale coscienza che diventa metodo, servono a dare ai marmi ed ai bronzi, insulsi per il tèma, quel non so che, che li rende durevoli. È un incantamento, di cui mancano troppo spesso anche le migliori opere italiane, vere, spiritose, piacentissime a primo tratto, ma, salvo poche, di ben corta esistenza. Poi, o i nostri occhi vedono male, o nei nudi delle nostre figure c'è la carne che palpita, c'è la epidermide che al soffiare dello zefiro fa la pelle d'oca; ma non ci sono le ossa sotto, ferme e solide. Ci manca la forte conoscenza dell'organismo. In noi polpa, superficie, belletto, genio di natura facile e lieve, destrezza quasi nativa di mano. La Francia è ciarlatana in tante cose, chi lo può negare? ma noi — la patria perdoni queste parole — noi siamo spesso i ciarlatani della scultura.

In Francia anzi diventano spesso pedanti, portando l'amore dell'antico sino a cascare nella imitazione dotta e ghiacciata. Si vedono a Vienna del Moreau, artista di alte promesse, morto di trentatrè anni, l'*Aristofane*, sbiaditamente greco; la *Ebe*, del Carrier-Belleuse, protetta da un enorme aquilone, uccello di Giove, mentre ella dorme nella vasta cattedra, lasciando scorrere giù dalla mano l'anforetta del nettare, nuda

dalla cintura in su e coperta le gambe da un lungo drappo girante in bellissime pieghe; l'*Arione* del Hiolle che, a cavallo del delfino, cantando s'accompagna con la sua lira arcaica; del Clésinger, che modellò già un *Napoleone III* in abito da eroe romano, l'*Arianna* sulla tigre, il *Toro* rapitore di Europa, una *Frine*, una *Saffo*, cose mollissime; del Perraud la celebre *Infanzia di Bacco*, di cui fu esposto il modello nel 1857 a Parigi — un Satiro seduto, che alza sulle proprie spalle il piccolo Bacco paffutello, monellino scherzoso inghirlandato di pampini, che tira forte l'orecchio al selvatico Dio boschereccio — ammirabile saggio di sapiente modellatura.

Deriva dalle calde rimembranze delle cose classiche un gruppo, che è stupendo di novità e di forza; la più efficace scultura della Esposizione, ai nostri occhi: lo *Spartaco* di uno statuario, che non è cavaliere della Legion d'onore, e che ha da poco tempo finita la sua pensione di Villa Medici. Spartaco? Il Vela ne ha fatto un uomo che, con le catene spezzate, brandendo il pugnale scende precipitoso alcuni gradini; e la figura destò chiasso a' suoi tempi. Questo del Barrias è diverso. Uno schiavo, alto di statura, nerboruto di membra, ma già vecchio, fu inchiodato coi piedi e legato con le braccia ad una bassa croce; è morto; i suoi muscoli da pugilatore, già solidi e potenti, sono allentati, rilassati; il corpo con tutto quanto il peso pende dall' uno dei bracci della croce, che passa sotto l' ascella destra dello schiavo; la testa è piegata in giù;

gli occhi sono stralunati. Quel pover'uomo, educato alle lotte, ha certo detto qualche parola caparbia ad uno de' suoi aguzzini, e, fiacco oramai per i combattimenti, è stato senza ostacolo condannato al supplizio. Un giovinetto, nudo anch'esso, con le membra asciutte, ma snelle e bellissime, stringe nella mano sinistra la morta mano del vecchio, e con la destra, che poggia sulle ginocchia del crocifisso, serra un pugnale: ha il volto pensoso, l'occhio fiso a terra, in tutto il corpo, raccolto e immobile, una tremenda calma.

Da quella calma, s'indovina, nascerà la ribellione di Spartaco. E che dramma profondamente sinistro e immenso nelle due figure! Il gladiatore della tirannide, pesante, vecchio, martoriato, crocifisso: il gladiatore della libertà snello, giovine, indomito, eroe. La morte e la vita: il passato e l'avvenire. Quello Spartaco fanciullo, che sul corpo dell' ucciso compagno giura di vendicare i disgraziati, di rompere i ceppi, di sovvertire lo Stato, di fare che trionfi il diritto, pare una sintesi della storia del popolo. Solite cause, soliti effetti, che, mutando proporzione e faccia, si rinnoveranno fino alla consumazione dei secoli.

Questo del Barrias insomma — non è egli vero? — è un concetto semplice e grandioso, e tanto nuovo che pare antico; e in esso l' espressione non viene. dalla filosofia, ma la filosofia deriva dal dramma, che è condizione propria dell'arte. La mano, degna della mente, è michelangiolesca:

ha del *Davide* nel giovinetto e del *Mosè* nel vecchio. Davvero, quando la idea e la forma salgono a queste altezze, la scultura è la più grande delle arti.

I Francesi, che nell'arte religiosa operano spesso per le beghine, sdolcinando i marmi alla maniera che si dice gesuitica, e della *Maddalena nel deserto* — il Chatrousse n'ha una — fanno una polputa donna seducente, e del *Martire cristiano* — c'è quello del Falguière — un giovinetto leggiadramente compunto: i Francesi sentono invece con largo e serio animo l'arte monumentale. È una loro gloriosa tradizione; ma per arte monumentale intendono la vera, cioè quella che collega in un edificio intimamente scultura e architettura, e di due cose ne fa una. Le loro cattedrali archiacute e gli edificii del loro Rinascimento, in due stili tanto diversi hanno, quanto alla statuaria, le stesse virtù: nelle cattedrali secca, ma elegante, geometrica, ma ben mossa, e nella Rinascenza morbida, tonda, anche gonfia, ma corrispondente all'ampiezza delle forme totali. La città di Parigi in una mostra tutta sua espose a Vienna opere e fotografie del Duret, morto anni addietro, del Guillaume, professore all'Accademia parigina, e di parecchi altri sodi statuarii. Sono tutte sculture di frontoni, di nicchie, di acroterii, di sopraornati, di attici; tutte coordinate alle linee e sottomesse allo stile del monumento: figure nelle quali il buon giudizio dell'artefice ha continuamente guidato la sua fantasia e la sua mano.

Diede un curiosissimo esempio della pieghevolezza dell'ingegno francese il Frémiet, celebre autore di gatti, cani, capre, montoni, centauri, menestrelli, falconieri e simili cosette di bronzo, bizzarre e spigliate, quando, chiamato a fare una colossale statua equestre per il vecchio castello di Pierrefonds, modellò un *Luigi d'Orléans*, che si vede di bronzo a Vienna in una delle loggie del Palazzo delle Arti. Il cavallo immobile e simmetrico, il cavaliere ritto, chiuso nell'armatura, con l'asta a terra, severo, misterioso, maestoso, veramente monumentale. Lì in Francia un ricco signore vuole, per esempio, due gruppi d'animali, che si facciano architettonico riscontro in una vasta gradinata, ed ecco il Cain getta in bronzo una tigre che atterra un coccodrillo, ed un leone della Nubia che ha sotto le branche uno struzzo, stupende cose per verità di forme e per islancio di mosse; un industriale ha bisogno di gruppi e di figurette per gli oriuoli a pendolo, per i candelabri, per il piede di un tavolo, per la testiera di un letto, ed ecco i plasticatori docili modellano con garbo graziosissime cose. Così c'è chi alza l'arte al monumento, e chi alza l'industria all'arte.

Si ribellò a queste leggi di convenienza lo spirito inquieto del Carpeaux, allorchè, per fare un gruppo da mettere innanzi alla facciata del nuovo Teatro parigino dell'*Opera*, scolpì una ridda di donne, tanto ignude che non hanno neanche il lembo di un velo intorno, volgari di membra, grasse, saltanti scompigliatamente. I lodatori,

per mostrare che paiono vive, dicono: *Elles sentent la sueur*. Ma nessuna compostezza di aggruppamento, di qua un contorno senza riscontro, di là una massa senza equilibrio: il gruppo, che può essere bello a vedersi isolato, è così male inquadrato nelle linee del grande edificio e ci sta tanto a disagio, che hanno infatti risoluto di torlo via.

Questo Carpeaux, ingegno che non si sa piegare a nessuna norma, preferisce, quando può, al marmo ed al bronzo la terra cotta, che gli permette di sbizzarrirsi con più impeto. A Vienna, di dieci opere che ha mandato, una sola è di marmo, un ritratto di donna, ed una sola di bronzo, il suo *Pescatore napoletano*, fanciullo che mettendo una conchiglia all' orecchio ne ascolta il rombo, opera giovanile e accurata. Le altre cose, busti spiritosissimi, statuette saporitissime, persino il suo *Conte Ugolino* tutto costole, che si morde le mani e che guarda a' figliuoli ischeletriti, sono modellati in creta, la quale, cotta poi, ha serbato le schiette impronte delle abilissime dita. Dicono che è realista. È di certo, perchè studia la natura; ma non è, perchè, come ne' suoi colleghi si sente lo spirito della Grecia e del Quattrocento italiano, così in lui si sente lo spirito del Bernini, del Vittoria e degli altri, che s' usa chiamare barocchi, ma che, alla loro maniera ed alla maniera del Carpeaux, erano realisti.

Hanno un bel dire insomma, ma il vero, il gretto vero alla scultura non basta. Può forse

bastare alla pittura, perchè la pittura ha il colore, il quale diventa per sè stesso un mezzo potentissimo di idealità: muta le espressioni, muta quasi i lineamenti. Un nastro color di rosa sul capo di una fanciulla, vedi ella il dì dopo lo muta in un nastro color celeste, e il dì dopo in un nastro nero, e pare che la faccia cangi un tantino di carattere secondo che sui capelli biondi quella pennellata è di una tinta o dell'altra.

Poi il colorito ciascuno lo vede come lo sente: forse non si trovano due pittori in terra, ai quali una tinta apparisca matematicamente identica di valore e di tono. La pittura non ha una riprova per l'incarnato, per l'azzurro del cielo, per le ombre, per i lumi, e pure con la sua tavolozza opaca ci dà il sole che illumina, niente meno. In questa impotenza di verificare scientificamente la verità del colorito, in questa inevitabile individualità che uno ci deve mettere, consiste l'ideale del colore in sè. Ma mentre per il disegno c'è la fotografia, che ne dà la conferma, per la plastica il confronto può aversi con l'aiuto del formatore, operaio materialissimo.

Di un quadro si può dunque dire che il disegno è ottenuto, col mezzo di una lente e di un preparato chimico, dai modelli atteggiati, e della scultura si può affermare — esempio le dicerie invidiose e bugiarde sull'*Abele* del Duprè e sull'*Ismaele* dello Strazza, i due giurati a Vienna per la scultura — si può affermare che la statua è gettata sul vivo. Ma, se fosse vero, nel primo caso resterebbe ancora all'artista il colore, nel

secondo non gli resterebbe più nulla. Conclusione: nella pittura il più furibondissimo e arcitenacissimo realista non può non mettere, per forza, qualcosa di suo, cioè qualcosa di ideale, ed ecco perchè nella pittura la riproduzione della verita è arte; invece nella statuaria se uno non ci mette, di proposito, qualcosa di suo, addio artista, resta l'artiere. Tutto sta nel sapere, anzi nel sentire che cosa e quanto ci si debba mettere.

Oh Dio, come si muta! Ci rammentiamo di alquanti anni addietro una nostra gita in Baviera, ed i nostri fervori per le sculture del Rauch e dello Schwanthaler. Leggevamo i *Niebelunghi;* ci eravamo allora allora tuffati nella estetica tedesca; Goethe, Schiller, Heine erano i nostri più intimi amici; comperavamo le incisioni delle opere del Kaulbach, dello Schnorr, del Cornelius, del Hess; ci sentivamo men piccoli all'ombra del Walhalla; confondevamo ogni cosa insieme, la pittura con la storia, la scultura con la filosofia, cercando astrusamente l'arte fuori dell'arte.

Quegli entusiasmi per la statuaria di Monaco erano sbolliti da un pezzo, e già conoscevamo la mediocrità degli scultori austriaci e prussiani entrando nella Esposizione universale di Vienna, dove, non ostante, la scultura tedesca ci sembra più pietosa che mai. Neanche un'opera nuova e robusta, che scuota l'animo di chi la guarda; neanche un artista, che, accennando a sbrigliarsi

dalle goffe tradizioni e dalle norme scolastiche, dia occasione a ragionare di lui. Cose oneste, grandiose di una grandiosità fredda e scipita. La scultura vecchia delle cattedrali gotiche, meno bella di quel che fosse la francese a quei tempi, ammaestra gl'intagliatori in legno, che la imitano ingegnosamente per gli altari e per i pulpiti delle chiese nuove; ma gli statuarii s'appigliano allo spirito dello stile gotico decadente, una specie di barocco, il quale sa essere insieme secco e gonfio, stecchito e contorto, e lo correggono, sempre savii, con il prudente classicismo accademico.

Il trovare questi tedeschi ed altri popoli non latini, che sono ricchi nelle cose di pittura e di architettura, essere tanto poveri invece nella statuaria, ci conforta a credere che per cavare dalla creta gli uomini vivi, forti e belli — novelli Adami — sia necessaria una certa spontaneità di genio destrissimo, che tutti i popoli non hanno in dono da Dio.

II.

La pittura.

L'arte delle varie nazioni si assimila. Oramai come nelle faccende materiali così nelle cose che s'indirizzano alla mente, vanno scemando lo spirito di nazionalità e l' influenza della tradizione. Eppure se ne trovano alcune traccie qua e là. C' è, per esempio, il carattere della vecchia arte tedesca nei quadri di un pittore di Olmütz, che abita a Bruxelles, il Koller, uno de' più notevoli della mostra austriaca. Tratta soggetti tedeschi, il Dürer, il Fugger, Margherita, con disegno netto, in contorni rigidetti, a tinte forti e spiccate, senza troppe sfumature, componendo con certa naturalezza arcaica, più gentile e più vero di quello che sia il Leys, il quale seguiva i vecchi anche nei difetti. Mentre il

Leys ha poca aria ne' suoi dipinti e spesso trasanda per amore di archeologia la giustezza del disegno, il Koller non tralascia nessuna parte del progresso dell'arte; ma dall'altro canto non giunge alla maestà dello stile, nè alla severa bellezza di certe figure, massime di certe teste del Leys, che non invidiano alle volte i ritratti dei buoni antichi.

A Vienna i quadri che svelano meglio l'indole del sapiente pittore che, nato ad Anversa, il Belgio ha da poco tempo perduto, sono il *Pellegrinaggio* e lo *Studio del Floris*. Nel primo donne, uomini in atti compunti, con putti a mano, vanno a certe cappelle di un santuario piene di teste da morto o di goffe sculture; nel secondo il Floris sta scrivendo ad un tavolino, mentre due cavalieri in piedi davanti a lui aspettano la ricevuta dell'oro che hanno deposto sullo scrittoio, e mentre due donne e due uomini, seduti in faccia al quadro del *Giudizio di Salomone*, ammirano il capolavoro del vecchio artista fiammingo. E bisogna vedere la precisione archeologica delle vesti e degli arredi, meticolosa, ma senza eccesso e senza fatica, come d'uomo ch' è bene addentro nei costumi di trecent'anni addietro.

Di più larga maniera è un altro quadro del Leys, dove una schiera di soldati, con le spade sguainate e in testa lo stendardo dell'aquila nera a due becchi, sta ascoltando l'orazione di un personaggio togato. Ma non pare più del Leys il quarto dipinto con una storia di Rubens dentro, scomposto, scuro tutt'intorno e a sprazzi di luce nel mezzo,

come una voglia di imitazione del Rembrandt; tanto gli artisti grandi s'impacciano quando, abbandonato il loro modo consueto, si propongono di seguirne uno diverso, ribellandosi alla propria natura. Il solito arcaismo del Leys aveva all'incontro un fondamento nell'animo stesso del pittore, tanto che i pensieri dovevano pigliare senz'altro quella forma ingenua e pur dotta, nella quale una certa rigidezza non esclude la grazia, ed una certa pesantezza non esclude il moto. Ma gli imitatori di lui, come sempre accade, gli stanno discosto, il Lies tra gli altri, che pare voglia e non sappia emularlo insino nel nome. Altro infatti è ispirarsi ad un passato modo dell'arte, altro è seguire le orme di un maestro che vi si è ispirato, poichè nel primo caso sembra che il tempo corso tra il modello e l'imitazione lasci quel tanto spazio di libertà alla fantasia dell'artefice, che basta a rivelare compiutamente le virtù e i vizii del suo proprio ingegno.

Non vorrebbe collegarsi, come il Koller ed il Leys, a' Tedeschi della Scuola di Colonia, nè ai Fiamminghi, ma vorrebbe arieggiare all'arte toscana del Quattrocento il toscano Cassioli nel suo vasto quadro di Vienna, che rappresenta *Provenzano Salvani*, il quale, per riscattare un amico prigioniero di Carlo I re di Puglia, corre nella piazza di Siena dinanzi alle donne ed agli uomini del popolo, porgendo la palma ed accattando a spiccioli i diecimila fiorini che il re voleva del Vigna. Messere Provenzano, il quale, al dire di Giovanni Villani, *fu molto presun-*

tuoso di sua volontà, e che Dante per causa di essa presuzione mette nel Purgatorio, quasi vola a somiglianza dell' Angelo dell' Annunziazione, senza ombra di quel contrasto che tra l'orgoglio suo naturale e l'umile atto doveva manifestarsi al di fuori sempre con dignità, com' è accennato nella *Divina Commedia.* Dante, lungi dal dire che corresse intorno limosinando, afferma anzi che *s'affisse* nel campo di Siena, attitudine più degna del Salvani, il quale, dopo la vittoria di Montaperti aveva Siena o meglio tutta parte ghibellina di Toscana in mano, ma per non essersi curato della rivelazione del diavolo, che gli aveva detto: *anderai e combatterai*, *vincerai no*, *e la tua testa sarà la più alta del campo* — a Colle di Valdelsa ebbe mozzo il capo, che, fitto sopra una lunghissima lancia, fu portato in mostra nel campo di Giambertaldo. Ma non pare che al Cassioli importasse d'altro che di mostrare una sua certa vaga figliazione dal Masaccio, dal Ghirlandaio o da così fatti vecchi, colorendo un po' sbiadito, senza prospettiva aerea, ma disegnando qua e là con gentilezza, affettato ne' pregii e affettato nei difetti, poichè si giurerebbe che lo stile non viene dal profondo del suo cuore artistico, come veniva nel Leys e come viene nel Koller, ma da una idea preconcetta ed artificiale. Subisce la pena dell'artifizio: è ghiacciato.

È pieno di calore invece, di vita e di gaiezza il quadro immenso di un nuovo Paolo Veronese. Scintilla, splende di zaffiri, di smeraldi, di perle, di brillanti, come il tesoro di un re. È fresco al pari

di un giardino fiorito, ilare quanto un giovine di diciotto anni, che non sia geloso della sua ganza.

La tela non fu esposta, per sua fortuna, alla mostra universale. Occupa intiera una delle pareti maggiori della gran sala nel nuovo Palazzo per la Esposizione artistica permanente; è sola; una tenda inclinata le riflette la luce, che piomba dall'alto, e lascia nell'ombra l'osservatore. La società di speculatori, che comperò il quadro a grandissimo prezzo e lo circonda così delle sue cure interessatamente amorevoli, lo esporrà per danaro, facendolo girare di città in città, speriamo sino in Italia. Il nuovo coloritore è un giovine tedesco, che abita a Vienna, già celebre e ricco, Hans Makart. Ci mostra *Venezia che festeggia Caterina Cornaro.*

È una scena fantastica in una Piazzetta di San Marco fantastica. I pili del Leopardi sono trasportati sul Molo dinanzi al Palazzo ducale, e il portico della Biblioteca del Sansovino è trasformato in una loggia tutt' ingiro aperta. Sotto a panneggiamenti, fra ghirlande e festoni è seduta in trono la regina di Cipro, la figlia della Repubblica. Ha d' accanto il capitano Girolamo Diedo, Andrea Bragadino ed altri illustri patrizii, incaricati di accompagnare con quattro galee veneziane la bella Cornaro a Famagosta. Molte fanciulle in ricche vesti le presentano magnifici doni, e menestrelli suonano, e cavalieri e dame e senatori sono frammisti alla plaudente folla di marinai e di popolo. Il quadro canta. Il quadro è spensierato: non si cura del cattivo avvenire,

che preparava alla *povera zoveneta*, come scrive il Barbaro al Senato, tristissimi casi e truci scene di sangue. Il quadro finalmente non è tanto il trionfo della *immagine preclara della femminilità* — frase della descrizione proprio tedesca — quanto il trionfo del re colore.

A destra in basso l' azzurro del baldacchino d'una barca parata, ed una figura dalla testa ai piedi rossa smagliante; nel mezzo una scala completa di bianchi dal celeste al dorato; a sinistra toni gravi, neutri, sostanziosi; e ad intervalli de' richiami nuovi e potenti, delle gradazioni finissime e delicatissime, che accordano in una stupenda armonia tutta quella varietà di strumenti sonori. Non abbiamo mai visto un'opera di pennello moderno che ci contentasse più l'animo, nè che ci desse una sensazione tanto simile a quella che ne procura la musica dei grandi maestri suonata dalle grandi orchestre. E la composizione? È disordinata e bizzarra. E il disegno? Santo Dio, è in molte parti scorretto. Ma non ci fastidite, per carità, con queste dimande da uomini saggi: contentatevi di sentire dentro di voi la gioia pura e ridente del bello, che dagli occhi scende al cuore, senza seguire la via dell'intelletto. E pure quanta scienza, quanta pazienza, quanta coscienza in quell'orgia di colore! Ne diremo una grossa: ci pare un quadro di Paolo Veronese, non annerito, non annebbiato dal tempo, ma netto, fresco, luminoso come se fosse appena appena uscito dal pennello magico.

Il Makart s'è inviscerato i Veneziani del Cin-

quecento: non li imita, li rinnova. Dio ci guardi dall'affermare che sia grande quanto Paolo o quanto Giorgione; ma, insomma, di tutte le opere tedesche, vedute a Vienna, questa è quella che ci resta più caldamente e più lietamente viva nella memoria, e come ci piacque nel vederla la prima volta, così ci piace nel ripensarla — che è la riprova delle belle cose.

Il rannodare l'arte d'oggi al passato e il darle un certo carattere di nazionalità sono due faccende affatto diverse, tant' è vero che la pittura del Makart, se fosse di un Italiano si direbbe ch'è nazionale. Ma certi artisti mettono nelle loro opere l'aria e l'anima del loro paese; e benchè talvolta non si giunga a capire in che cosa lo spirito di patria possa consistere, pure di raro accade che, indovinandolo, non si resti commossi. Sembra che muova sempre da una passione alta, disinteressata, prepotente. Nè la impronta nazionale viene dai tipi, dagli abbigliamenti, dagli usi, dai costumi singolari che un pittore possa rappresentare, e neanche dal ritrarre i luoghi del paese nativo; bensì pare cosa più complessa e più vaga, che si colleghi alla natura morale, e quindi dall'una parte alle vicende, dall' altra alla poesia de' popoli. Ed è un fatto notevole che i grandi paesi dove l'arte fiorisce, hanno meno efficaci pittori nazionali; mentre l' animo degli artisti ne' paesi che sono o che furono schiavi o in quelli di poca vita politica e di poco movi-

mento artistico, è più concentrato nell'amore della propria terra.

La Francia, che tuttavia è tanto innanzi nelle discipline del bello, non ha un solo pittore nazionale, nel senso che diamo a questa parola, poichè tutti i pittori intendono a mettere in mostra liberamente e spesso eccessivamente i segni della propria persona. La Germania ha lasciato dall'un de' lati il Kaulbach, l'Overbeck, lo Schnorr, il Cornelius, l'Hess, gli altri vecchi, i quali, illustrassero i *Niebelunghi* o dipingessero il *Giudizio finale*, il *Secolo della Riforma*, le *Madonne* e i *Santi* delle chiese, mettevano sempre, tanto nella filosofia, quanto nella forma delle loro opere, un forte sapore di germanismo. Gli artisti tedeschi tentano ora invece di sciogliersi da ogni tradizione, di uscire da ogni confine: sono francesi, fiamminghi, italiani più che tedeschi. E già ne' grandi paesi l' uomo fa nazione e re di sè stesso.

Non ci dovrebb'essere opera più tedesca dell'immenso quadro del Piloty, che ci mostra *Thusnelda nel corteggio trionfale di Germanico*. È la Germania pura, altera, ricca di avvenire, in faccia a Roma corrotta, decadente, ricca di passato. È una sfida della razza tedesca alla razza latina. Quella bellissima e fortissima donna, che passa con la testa alta, in atto sicuro e solenne, dinanzi all'Imperatore e al Senato, profetizza di certo le grandezze future della sua patria. Nei vinti, negli incatenati, in quelli che portano il giogo è la forza, è la floridezza; ne' trionfatori,

nei plaudenti è la putredine. E non ostante la tela del professore di Monaco, composta con molta abilità, disegnata con grande maestrìa, non ha carattere tedesco. L'esecuzione è molle. L'opera, non uscita dal fondo del cuore con l'impeto della passione, è il lavoro di un uomo cosmopolita. Un Francese l'avrebbe potuta dipingere senza sapere una sillaba della lingua dell'*Ja*. La maestà dei Germani, lo sguardo torvo dell' Imperatore accasciato, l' allegoria politica insomma, sono cose che il soggetto doveva recare con sè, ma paiono superficiali e affettate. In conclusione, questo gran quadro, che ha fatto tanto chiasso, potrebb' essere uno stupendo telone da palco scenico. Manca di alcune qualità sostanziali della pittura. Il colore non ricorda il succo del *Seni* nella Pinacoteca di Monaco, nè altre opere di quel Piloty, il quale ad ogni modo è un artista degno di grandissima ammirazione, anche per la scuola che ha saputo fondare in Baviera e dalla quale sono usciti degli artisti tutti diversi l'uno dall'altro, e tutti buoni, e tanti, che se noi volessimo indicare solamente quelli i quali hanno le loro opere a Vienna, dovremmo ricorrere a tutti gli *h* e i *k* e gli *y* della stamperia. Ma in essi pure il germanismo è svanito. Sono diventati — povera Thusnelda! — latini.

Ma l'Austria ha il Koller, che, come abbiamo detto, è tedesco, e l' Ungheria ha il Munkàcsy, che è proprio ungherese. Nè lui, nè gli altri pittori suoi connazionali sono quieti osservatori

della natura. Egli si compiace di intonazioni brune, e dipinge volentieri de' vagabondi, che, all'alba, vengono trascinati in prigione, tra mezzo a donne e a ragazzi pitocchi; ma gli altri, come il Zichy, si compiacciono nelle leggende patrie, nelle allegorie cervellotiche, e se anche ne' quadri storici hanno una certa indole propria del paese, essa viene più che da altro dalle loro imperfezioni. Così l'impotenza o il difetto diventa qui ancora occasione di singolarità, poichè certe forme di vizio sono virtù.

Mentre la Russia, che pur s'adopera a ritrarre la natura e i costumi delle sue provincie, mostra come vada accattando le forme dell' arte a Monaco, a Roma, a Parigi, senza avere trovato fino ad oggi niente delle fattezze di una pittura russa, e il suo migliore artista, il Remiradsky, ha nel pennello la voglia del brio del sole, la Polonia, meschina, vanta un gran pittore tutto polacco, il Matejko. Il soggiorno parigino, le lodi francesi non lo rimossero dalla sua maniera, la quale non è lontana da quella del Tintoretto, con qualche cosa di spagnuolo dentro. Non tratta altri soggetti che quelli della storia polacca, non guarda ad altro che al suo paese sbranato: è spesso farragginoso e confuso nella composizione, spesso eccessivo nel disegno, così da cascare uasqi nella caricatura, spesso rotto e sbilanciato nel colore; ma la sua arte piena di vita agitata, impaziente di freno e di misura e in qualche cosa bislacca e incompiuta, svela l'animo non solo dell'artefice, ma ben anche della sua Polonia.

La Spagna, che occupa una stanza sola di cose mediocri, è, anche nel carattere nazionale, al di sotto della Norvegia, che occupa con decoro una delle sale grandi. La bell'acqua di due marine del Tidemand, il bellissimo paesaggio del Munthe, triste, col cielo bruno, e sul terreno pozzanghere verdastre, che macchiano il candore della neve, sono riproduzioni, si potrebbe dire, morali del paese melanconico, nel quale gli artisti si sentono, come sempre tra i geli, ispirati anche dalla leggenda, e la illustrano con molta vigorìa e persuasione di sentimento.

Ma, mentre la Norvegia si contenta delle sue nevi, l'Inghilterra vorrebbe diradar le sue nebbie. Il Gilbert ed il Dobson, scordando che ogni metodo materiale di esecuzione ha le sue prerogative particolari, s'affaticano a portare l'acquerello il primo alla forza, il secondo alle dimensioni della pittura ad olio. E l'Erskine nel suo *Venditore di porcellane*, ed altri parecchi, temendo l'accusa di non sentire la vivezza delle tinte e lo splendore della luce, esagerano la solidità dei toni ed i contrasti dei lumi, sviando così per una vana emulazione di qualità artistiche, che non hanno, la loro buona e singolare natura estetica.

Il segno della pittura nazionale inglese starebbe nella ricerca sottile delle espressioni individuali, talvolta come nei loro romanzi sminuzzata e lunghetta; starebbe in una maniera delicata ed un poco sbiadita, ma d'intonazione dolcemente romantica e quietamente vivace. S'accosta a così

fatta maniera un quadro storico dello Stone, un *Re Edoardo II*, assai bello, due quadretti di soggetto shakespeariano dell'Orchardson e del Pettie, qualche ritratto, ed un dipinto del Riviere, che spira aura anglicana. Una fanciulla povera, cenciosa, è seduta nella neve con le spalle appoggiate allo stipite del portone d'una chiesa. Divide con due cani la pagnottina che stava mangiando. È magra, sparuta, e i lineamenti del fino profilo sono di una espressione profonda, ma semplice e raccolta. Negli occhi dei due cani s'indovina un sentimento placido di gratitudine. L'esecuzione stentata pare piuttosto da acquerello che da olio; e in generale quanto più gl'Inglesi si tengono contenti alle sfumature modeste dell' acquerello, tanto meglio riescono ad esprimere con opportuna verità i loro concetti. Gl' Inglesi per altro si sono dati assai leggiera briga per la Esposizione di Vienna. Mandarono poco, e non si curarono neanche di farsi rappresentare nel Giurì per le belle arti.

I Francesi fecero per l' appunto il contrario. Raccolsero le loro cose migliori, le mandarono senza rompersi il capo a restringerne il numero, e ottennero, con l'aiuto di quella loro utile petulanza, che noi non sappiamo, pur troppo! imitare, di esporle tutte e di esporle bene. Ricorsero senza scrupolo anche ai morti. C' è molti quadri del sapiente e forte Troyon, pittore che alza alla dignità dell'arte maggiore il paesaggio, le pecore, i ciuchi, le vacche, i cani, le bestie da pollaio: vario, vero, sempre nobile nelle grandissime

e nelle piccole tele: spedito e dotto: uno de'rarissimi che piaccia insieme e persuada. C'è delle opere del Delacroix, lo scapigliato coloritore, nel quale si vedono tuttavia gli sgorbii del disegno, ma il colore comincia a parere crostoso; del Rousseau, che a molte fine virtù non unisce quella della precisione dell'Ingres, che nel suo disegno dell'*Apoteosi d'Omero*, alzato al cielo anni addietro dai critici parigini, pare raggricchiato di mente e di mano; del Regnault, morto con una palla prussiana nell'ampio fronte al combattimento di Buzenval, giovine, lieto di nuova gloria, di ridenti speranze, di audaci intenzioni, di genio tutto francese, cioè tutto individuale. Salvo nel *Prim a cavallo*, dove il cavallo è brutto, ma la figura è stupenda, il Regnault non aveva altro scopo nel dipingere la Salome, il Carnefice arabo o qualunque altro soggetto, fuori dello svolgere un'armonia disusata di tinte. Una volta piglia il giallo nelle sue gradazioni, dal pallido quasi bianco al carico quasi rosso; un'altra volta piglia il rosso, dal roseo dorato al minio e al carmino schietto. Ottenere il contrasto non coi colori opposti, ma con i colori analoghi o con le differenze di uno stesso colore, ecco la singolarità del suo sistema o della sua natura. Chi ci sa dire dove finisca la natura e cominci il sistema, e di quanto il sistema influisca sulla natura e questa su quello!

Il fortunato malanno de' Francesi è di portare la propria inclinazione agli ultimi limiti, facendola, se occorre, uscire da ogni confine. Stra-

fanno la propria indole, o, al bisogno, se ne creano una di pianta. È impossibile, per esempio, che lo Ziem, pittore monotono, ma diverso dagli altri, veda così com'egli dipinge le prospettive di Venezia, nelle quali il colore dell'acqua, delle case, dell'aria non ha ombra di riscontro col vero; ma egli non ignora forse che quanto più un uomo d'ingegno si restringe ad un modo e ne cava le conseguenze estreme, tanto più afferma certe qualità speciali, che il pubblico riconosce di botto, ed alle quali, se non subito, almeno a poco a poco si avvezza ed informa il gusto. Il gusto volubile muta, ma intanto l'artefice ha avuto i suoi anni di fortuna lieta e di gloria.

I migliori non sono forse mondi dal vantaggioso peccato: il Corot, ammirabile nella perfetta finezza de' rapporti fra i colori ed i lumi, ma sovente indeterminato e smorzato; il Daubigny succoso, robusto, tinteggiatore di bei verdi foschi, imitato da qualcuno dei nostri innovatori italiani; l'Isabey, che abbozza con lo stesso spirito spigliato i soggetti grotteschi e l'*Uccisione degli Ugonotti;* il Diaz, saporitissimo, migliore nella figura che nel paesaggio. Emilio Lévy si tiene alle allegorie greche, e il Boulanger lascia indietro i suoi Arabi e il suo fiacco Cesare nelle Gallie per le dame e le fioraie dell'antica Pompei. Il Vibert preferisce a' suoi Turchi, a' suoi Spagnuoli ed al suo Straccivendolo, che sta esaminando una trappola da topi, le *Tentazioni di Sant' Antonio*, con quelle procaci donne mezze nude e quel Pagliaccio vestito di color di rosa.

Il Bouvier, sopra un fondo di cielo azzurretto sereno, dipinge, seduta fra i rami di un albero fiorito di fiori bianchi rosati, una fanciulla nuda dalla testa ai piedi, coi biondi capelli svolazzanti, tanto bellina: e due uccelletti cantano sopra una frasca. Il Lefebvre ci dà parecchie donne svestite: una in piedi coi capelli corvini, su fondo bianco; un'altra bruna, sdraiata; una terza, la *Verità*, che alla bocca di una caverna sta ritta come un fuso, e tiene sull'alto del capo il suo sole splendente. L' Amaury-Duval ci fa vedere, seduta sul proprio letto virginale, una ragazza senza un lembo di camicia indosso, dipinta chiara chiara, quasi priva di ombre, sopra il campo tutto candido delle lenzuola e della parete.

Ma se in questi ed in parecchi altri buoni pittori si può trovare il segno di un artificio, non è lecito il ricercarlo, quando si hanno dinanzi le tele del Breton, potenti di verità coscienziosa, e sulle quali dovremo tornare più innanzi; del Gérome, che con la varia e dotta invenzione si fa perdonare l'esecuzione bruna e leccata; del Marchal, sfumato ne'contorni, monotono di tinte, ma di rara giustezza nelle espressioni e nei tipi; del Duran, ritrattista eccellente, che ha il coraggio di mettere una figura di donna, vestita di velluto nero, sopra un tappeto rosso e la tappezzeria rossa di una stanza per fondo; del Meissonier, di cui c'è a Vienna de' quadrettini ottimi, ma uno grande, non finito, che non giova punto alla fama dell'autore; del Brion, del Robert-Fleury e di alcuni altri, nei quali la voglia di

comparire singolari è vinta dall'amoroso e sincero studio dell'arte.

Però, stringendoci alle cose della Esposizione di Vienna, non si ritrova neanche ne' migliori Francesi, salvo in parte nel Bretòn, quella virtù che si riscontra, per esempio, in Alfredo Stevens, ed è la virtù di rappresentare con l'arte l'indole di questa età, di questa società in cui viviamo.

Nel figurare l'età e la società in cui si vive, accade come al pittore nel ritrarre tale e quale il paesaggio o la figura che gli sta dinanzi. Ritrae l'oggetto tale e quale, ma rispetto a' proprii occhi, a' proprii studii, alla propria intelligenza, al proprio gusto, il quale gusto parte è durevole, giacchè viene dalla natura, parte è mutabile, giacchè viene dalla voga del dì. Un altro pittore ritrae anch' esso tale e quale l'oggetto; ma la sua copia non ha che vedere con quella del collega: e insomma quanti sono i copiatori, tante sono le varietà di espressione, di colore, persino di forma.

Così è nel guardare i casi morali, e nel rifarli con la prosa, con la poesia, sul teatro, o per mezzo delle arti figurative: rifarli, si intende, da artisti, poichè se il fotografo non è pittore, il cronista, mettiamo, non è lo storico. Il cronista e il fotografo sì sono realisti; ma lo storico, lo scrittore di commedie, il pittore, lo scultore, per quanto realisti vogliano essere e paiano, sono idealisti a ogni modo, e non pos-

sono essere altrimenti. Il Nerone vestito da donna del *realista* Gallori — lasciamo stare il merito dell'arte — e il Nerone dell'*idealista* Luigi Mussini — lasciamo stare anche qui il merito dell'arte — sono diversamente ideali, ma sono ideali tutti e due nello stesso grado; e, in conclusione, non ci pare che possa farsi più scipito e rettorico discorso che questo della idealità e della realità nell'arte.

I quadri di genere sono scene dipinte di commedie e di drammi. Fra le commedie di vent'anni fa, intrecciate di avvenimenti, sparpagliate di sentimento, e le commedie d'oggi, le quali per solito girano intorno ad una data tesi drammatica o ad una data condizione dell'animo per mostrarne gli svolgimenti e le conseguenze, corre lo stesso divario che tra i quadri di genere di vent'anni fa, e quelli d'oggi. Più che in qualunque altro ramo d'arte o di letteratura il pittore di genere ed il commediografo hanno bisogno di essere sempre freschi di contemporaneità: possono diventare vecchi senza danno, purchè ad ogni tratto si ringiovaniscano. E il pittore di genere ha bisogno di vivere tra la gente colta; ha bisogno di lasciarsi invadere docilmente dallo spirito letterario: il quale spirito letterario deriva, è vero, dallo stato morale e sociale di un paese, ma, determinando il punto di veduta da cui contemplarlo, si può dire che, esteticamente, lo crei. Codesta ultima prerogativa appartiene poco al pittore, giacchè la sua arte non ha i mezzi di persuasione che hanno le lettere, le quali agi-

scono sull'animo e sull'intelletto con più lunga e con più varia efficacia.

In Italia, come non esiste la commedia proprio contemporanea e proprio italiana — le eccezioni non contano — così non esiste l'arte di genere proprio d'oggi, se non qua e là in certi tentativi di buoni artefici, come nelle opere del Busi, il quale, sebbene talvolta dipinga le stoffe meglio delle teste e nel garbo delle figure metta qualcosina di francese, pure ha l'indole del vero pittore famigliare odierno. Il Chierici si contenta invece di un ordine di idee e di una classe di gente così bassi, che la verità parziale non giunge a fondersi in una unità di sentimento artistico: difetto che in Antonio Rotta di Venezia è mitigato dalla più pittoresca esecuzione degli accessorii e da una migliore qualità di tavolozza. E non è che le donnette del popolo, i pescatori, i contadini escano dal campo dell'arte, tutt'altro; ma, senza scostarsi dal naturale, conviene o metterci una certa finezza di espressione, che vada più giù della pelle, o una certa ruvidezza robusta di atti, o, come fa il Breton, studiarv un nesso con la natura esterna.

Come sono vere quelle sue spigolatrici che, dopo il tramonto del sole, parte confuse con le tinte già brune del campo mietuto, parte staccanti sul giallo del cielo crepuscolare, ritornano dal lavoro alla casa, contente della loro giornata! Come son vere quelle tre fanciulle, che camminano nei campi con le braccia intrecciate, cantando, mentre il paesaggio fa l'eco; e le due ragazze

al fonte; e quella *Benedizione delle messi ad Artois*, dove tutte le figure della lunga processione, preti, fabbricieri, sagrestani, contadini, paesanelle, hanno un loro carattere speciale, fuso nella nobile grandezza del paese! Quella è arte che rialza l'animo nel vero largamente sentito; e l'esecuzione, sapientissima, che non iscansa nessuna difficoltà, non ha la pretensione di apparire in sè una gran cosa.

I due più celebri pittori italiani ne' soggetti di genere sono di certo i due fratelli Induno, i quali hanno serbato con molta tenacità la loro giovanile maniera di pensare e di dipingere. Posseggono forse, come diceva il Delécluze, certe qualità dell'Hogart; hanno l'intierezza delle tinte del Bisschop de' Paesi Bassi, con meno luce e sostanza; hanno la tavolozza di alcuni pittori della Scuola di Monaco, i quali, tardi a muoversi come in generale i Tedeschi, si sono appigliati, benchè giovani, ad un modo che a molti sembra invecchiato. La esecuzione de' due valenti artisti milanesi ha insomma più del forestiere che dell'italiano, e il concetto ora si ferma a viete composizioni, ora si compiace di scene comiche o drammatiche, informate ad uno spirito di verità piuttosto rancioso. Chi non riconosce anche al dì d'oggi in Balzac, per esempio, l'osservatore minutissimo e potentissimo della natura umana, ch'è eterna, il raccontatore prontissimo e piacentissimo? Eppure l'ordine de' suoi romanzi, certe intenzioni e certe forme sanno un pochino di stantìo. Il Balzac, se fosse vis-

suto, avrebbe fatto ciò che i fratelli Induno non hanno voluto fare, avrebbe rinfrescato la sua maniera senza alterarne la singolarità ed il carattere.

I Tedeschi inclinano ne' quadri di genere dall'una parte alla caricatura, dall'altra al piagnucoloso. Sono tra i primi, per dire di due fra tanti, l'eccellente pittore Mayerheim di Berlino, e lo Schmid di Monaco, il quale se la piglia volentieri con i preti e coi frati; tra i secondi, per metterne uno soltanto, l' austriaco Kurzbauer, che ci mostra una vecchia signora, seguìta dai domestici, la quale entra in una osteria di campagna e fissa con occhio triste e severo la fuggitiva figliuola, che con l' amante, in mezzo a ombrelli, a scialli ed a sacchi da viaggio, sta seduta dinanzi ad una tavola apparecchiata. I due giovani sono confusi, accasciati; la gente intorno guarda curiosa. Pare la fine del terzo atto di una commedia morale dell' Ifland o del Kotzebue.

Oltre a codesta poca modernità di spirito, nei pittori tedeschi si può quasi sempre riscontrare il segno di una certa durezza di mano. Pare che l' arte costi ad essi una fatica di volontà, che non riescono a dissimulare. Ne' Francesi per solito è l' opposto: l' opera sembra ch' esca loro dal pennello senza l' ombra dello stento, quasi per uno scherzo del genio dell' arte. E come la facilità, sia pure solo apparente e superficiale, è gradevole, così la fatica a primo tratto è spiacente. Ma spesso interviene che un

dipinto francese, sul quale s'erano posti gli occhi con gran diletto, quasi subito riesca ad annoiare, e che invece un quadro tedesco, prima indifferente o antipatico, poi un po' alla volta s'apprezzi e si ami.

Persino il famoso Knaus partecipa a codesto indizio di fatica tedesca. Alcune figure del primo piano nel suo quadro della *Festa dei bambini* sono un po' rigide, mentre quelle che stanno più discoste si sciolgono da ogni impaccio di forma, e diventano vere bambinette, veri ragazzetti vivi, che mangiano e giocano e ridono in mezzo agli alberi frondosi. Ha inoltre a Vienna parecchi ritratti di fanciulli, che paiono di legno; ma è dipinto all' incontro da profondo maestro il suo notissimo quadro della *Bara*, triste scena, col cielo grigio, bianchi di neve i tetti e la via, e i putti piccini curiosi, e i grandetti concentrati e dolenti, e un vecchio signore che allontana i monelli, i quali vorrebbero cacciarsi troppo innanzi a vedere la cassa dov'è chiuso il loro compagno. Ancora più maestrevole ci sembra un dipinto con figure circa a un terzo del vero — contadini che, fumando e bevendo, discutono nella sala di una osteria intorno ad una carta piena di sigilli, con differenti espressioni di volti e d'atti, da cui s' intende la varietà dei temperamenti e quasi delle parole. Questo è il solo quadro del Knaus, in cui il colore pigli brio per sè stesso, e la vita delle figure sia rallegrata dal tocco del pennello. Ma in ogni modo codesto professore di Düsseldorf, che ha parecchi buoni se-

guaci, il Salentin tra gli altri, è forse il primo fra i severi e nello stesso tempo affettuosi e delicati e varii pittori di genere; e, benchè tratti sovente de'soggetti con figure vestite alla foggia di cento o dugento anni addietro, va sempre collocato, in grazia della giustezza delle sue espressioni morali, che sono vere tanto per l'ieri quanto per il domani, tra gli artisti, i quali intendono all'oggi.

Merita di stargli accanto Beniamino Vautier, grande pensatore di cose modeste e famigliari, coloritore sodo e morbido, sebbene un poco oleoso. Le sue scene lasciano quasi indovinare i casi passati e i futuri: sono compiute commedie, ora gaie, ora lacrimevoli. — Un uomo giovine e robusto, che ha sulle ginocchia la figliolina addormentata, siede presso al letto della moglie assopita, le tiene leggermente la mano e la guarda fissa in viso: si vede che darebbe la vita, perchè rifiorisse la salute della sua pallida donna. — In una osteria di campagna parecchie fanciulle, messe in fila, prendono una lezione di ballo da un vecchio rubizzo, vivaci, attente ad imparare i passi, in grazia de' quali saranno invidiate dalle amiche e onestamente gradite ai proprii dami. — Nello studio di un avvocato il cliente s'arrabatta a spiegare la faccenda al dottore, e questi, senza dargli retta, inforcati gli occhiali sul naso e stringendo tra le labbra la penna d'oca, sfoglia una grossa filza di carte. — Finalmente, emulando il Knaus, in una capanna, da cui portano fuori una piccola bara ornata di

corone di fiori, uomini e vecchie e giovinette guardano addolorati, ed un soldato invalido fa segno col bastone a' ragazzi di tenersi indietro.

Il Vautier è certo il più notevole pittore tra gli Svizzeri, i quali come non hanno una lingua, così non hanno un carattere generale d' arte. Certuni vengono a studiare in Italia, altri vanno a Monaco, altri a Parigi; talchè si sente l' influenza ora de' vecchi Veneziani, come nel Barzaghi-Cattaneo di Canton Ticino, ora del Piloty, ora di questo o di quel Francese, come nel paesista Bodmer di Zurigo, che sta a Barbison, e nel Gleyre di Losanna, che sta a Parigi e che ha esposto una figuretta di donna, una *Tibicina*, tutta nuda, coi capelli biondi sciolti dietro le spalle, appoggiata al tronco di un albero, rivolta alla bocca di una caverna dove sogghigna l'erma di un satiro, e suonante, in atto molto grazioso, con due tibie gemelle. Nel resto è strano che la Svizzera, la quale ha un quadro di marina con buona acqua, non abbia nè animali, nè paesaggi bellissimi. È rimasta forse impacciata dalla scuola che sopravvisse al Calame, e che ora sembra farragginosa nella composizione e legnosa nella maniera.

Dopo quella del Knaus e quella del Vautier troviamo un'altra *Bara* nella sala dei Paesi Bassi dipinta dall'Israels. È dei tre quadri il solo che sia disgustoso, perchè la cassa è grande e il morto è un uomo. Gli altri due maestri compresero invece che bisognava mitigare lo strazio del soggetto con la idea de' fanciulli, i quali

mettono anche nell' angoscia non sappiamo che serenità dolce, che speranza vivace. Codesta arte de' Paesi Bassi è, del resto, molto rispettabile: segue in parte la sua buona vecchia tradizione fiamminga. Neanche dove inclina alla voga del dì, non si può dire che imiti la Francia; e, salvo nel Bosboom, pittore di interni prospettici tenebrosi con una botta di sole, e in pochi altri, mette più in vista le succose qualità della scuola che non le singolarità dell'individuo. Bei cavalli del Mauve, belle marine del Mesdag, bellissima natura morta di Vos Fräul; e il Roclofs, e il Borselen, e il Verveer; e di brutto nulla, ma nulla forse che vada dritto all'anima e s'imprima vivamente nella memoria. Non hanno de' Francesi il fine di colpire a un tratto, nè de' Tedeschi la durezza del pensare e del dipingere; e vorrebbero ciascuno a capirli bene un esame minuto, che non si ha l'agio di compiere.

Tra l' arte de' Paesi Bassi e l' arte del Belgio non ci può non essere una qualche analogia, benchè quest'ultima propenda verso la Francia. E il Belgio ci mostra, più forse degli altri paesi, come sieno ingannatrici le fondamenta della fama, come l' arte fresca ieri possa parere oggi ammuffita. Il commendatore Verboeckhoven sembra adesso falso, liscio, lucido, pittore da porcellane. Il commendatore Willems si conosce ora per un abile facitore di donne che si somigliano tutte, tutte vestite di raso bianco o cenerino o color di rosa, biaccoso ne' lumi, pesante ne' fondi, senza finezza vera nelle carni, senza espressione

ne' volti, con una certa eleganza stecchita e leccata. Certo la sua rinomanza è venuta dalla singolare angustia del suo genio, perchè accade alle volte nella fama ciò che accade nel far quattrini, che vi riescono più facilmente quelli, i quali adoperano la propria attività in un campo molto ristretto, senza perdersi a spaziare dove la fantasia dell'artista o il credito del commerciante possono fare naufragio. Così gli uni non isconcertano la ignoranza, gli altri non insospettiscono la cautela del cliente.

Un terzo commendatore, il De Keiser, direttore dell'Accademia di Anversa, espose nella tribuna un gran *Carlo V*, che libera gli schiavi cristiani a Tunisi, cosa accademica davvero, senza sugo di pensiero o di forma. Lasciamo stare il Wiertz, che nella sala maggiore del Palazzo per le Arti ha il più vasto dipinto di tutta l' Esposizione: rappresenta la *Caduta degli Angeli*, ed è una falsa lega di Rubens e di Michelangelo fusa nel cervello di un pittor matto. Lasciamo stare il Madou e il De Jonghe, graziosamente mediocri, e diciamo una parola invece di un ingegno meritevole di molta considerazione, il Gallait. Espose a Vienna sei quadri, i quali non giovano alla sua gloria: tre ritratti, fra cui uno di Pio IX; un suonatore di violino cencioso; l'*Allegoria della Pace* — donna con due putti sulle ginocchia, e arcolaio e agnelletto e cane allegro e due buoi nel fondo; l' *Allegoria della Guerra* — donna svenuta, involta in drappo scuro, smorta che pare morta, con un putto

morto sul seno, e un altro che le grida spaventato accanto, e in basso la mano di un soldato morto e un cane morto e sangue e fucili e nel fondo incendii e rovine.

Buoni all'incontro sono gli asini del De Haas e i cani di Giuseppe Stevens; i paesi del Lamorinière, alcuni con poca aria, e del De Knyff, alcuni alla Corot; le marine, un po' strapazzate nell'acqua e cotònose nel cielo, del Clays; la *Maga* del Portaels, nude le braccia, le spalle, parte del seno, bruna di carnagione, di capelli corvini, con un gattone nero piantato sulla spalla destra, che fissa gli occhi tondi negli occhi dello spettatore; i dipinti storici del Wauters, con belle figure dignitose e ottime teste; finalmente tre quadri del Lagye di solida pittura, uno poi eccellente, che rappresenta fuori de' bastioni d'una vecchia città due zingarelle e uno zingaro fanciullo, serii, melanconici, pieni di un' arcana poesia.

S' è detto di codesti pittori del Belgio così per incidenza; ma il fatto è che volevamo parlare di uno soltanto, di quello che dipinge le donnette degli anni nostri, com'egli le vede per l'appunto ogni dì, tale e quale. E ci si permetta, preghiamo, parlando di un artista tanto sincero, di riferire senza rabberciature le noterelle, che dinanzi ai sedici dipinti gettammo in fretta sui margini del Catalogo. Noi che nella critica non crediamo ad altro che alle impressioni, abbiamo più fiducia nelle nostre sgrammaticature che nei nostri ragionamenti. — Signora in cappellino e

abito di velluto verde scuro, chiusa nello scialle, bionda. È andata a visitare l'amante in una stanza tappezzata di carta verde. Poltrona, scrittoio, sul quale stanno una borsa da viaggio, una scatola per tabacco, de' fogli, un leone di gesso bronzato; carta geografica e calendario americano appiccati alla parete: l'amante è un commesso viaggiatore. La signora, curiosa o insospettita, aspettando l'amante, ha aperto un cassetto della scrivania, e vi ha trovato un pacchettino di lettere, un fiore disseccato, un nastro rosa; con una mano spiegazza uno de' fogli, nell'altra tiene il fazzoletto. Espressione più di disgusto che d'ira. Ha gettato i guanti sul tappeto. Testa, mani, stoffe, tutto accurato, facile, elegante. — Donnetta che lavora vestita di bianco in una camera bianca, pallidina, sfumata: cosetta vaga e candida. — Donna seduta, quasi sdraiata, con un gomito sulla tavola, mette in ombra il proprio volto, appoggiando il ventaglio orizzontale sul fronte: tipo da sgualdrinuccia, non bella. Guanti lunghi a quattro bottoni. Abito di un giallo chiaro sfacciato. — In un vagone di ferrovia una signora pensierosa, addolorata, vestita di seta bruna e cappellino nero. Ha un canino bianco sulle ginocchia, e accanto l'ombrello, la borsa di pelle, gli altri oggetti da viaggio. — Donna in seta grigia, che, appoggiata ad un pianoforte, vocalizza con la musica in mano, senza guardarla. — Due terzi di figura di donna, grande al vero: si contempla nello specchio; ha i capelli tirati alla giapponese ed una vesta da camera di seta

a fiorami giapponesi: cosa bizzarra, amabilissima. È il più vasto de' quadri dello Stevens. — Donna che nell'alzarsi dal bagno mostra fuori della vasca le braccia e le spalle quasi velate dagli abbondanti capelli, che, bagnati, si appiccicano alla pelle. — Signora elegantissima, in abito da mattina di seta rosa con veli, seduta sul sofà, che, interrotta la lettura di un libro e gettatolo sul tavolino, medita, Dio sa che cosa. Entra un'altra signora in cappellino e lungo scialle turco, sua amica, e s'avvia a stringerle la mano. Paravento cinese di lacca a paesaggi e figure dorate, ricca mobilia: scenetta semplice e perfetta dell'alta società. — *La dame grise:* cenerognola nel vestire, nelle carni, nel fondo. — Puerpera giovine a letto col bambinello, tra il bianco e il rosa delle cortine del parato: bozzetto soave, all'acqua nanfa. — Sopra un fondo di lacca rossa una mezza figura di donna, dipinta in roseo dai raggi del sole, che attraversano l'ombrellino rosso. — Nello studio di un pittore una modella che, svestito l'abito di seta nera, si atteggia in una lunghissima sottana bianca, con sopravveste e corpetto gialli alla moda del primo Impero. Braccia nude, capelli tiranti al rosso, faccia spiritosa: la linea incurvata della figura, graziosissima. Il pittore seduto guarda la modella fumando. Il fondo tutto a quadri, a cornici, a cavalletti. — Altro studio da pittore. La porta che dà sul giardino è spalancata. Dentro buio, di fuori brilla il sole. Allo stipite è appoggiato il pittore con la tavolozza in mano, e stacca in nero, e guarda la mo-

della vestita da romana, che passeggia tra i fiori. — Bella servotta che, in una stanza signorile, con la granata in una mano e il pennacchio nell'altra, si ferma a contemplare una Venere accoccolata, posta sull'alto di un piedistallo di legno. Espressione tra l'attento e il distratto, come se la statua rammentasse alla servotta certe sue faccende di cuore. Pareti celesti, tappeto verde a fiorami, sul dinanzi un vaso dorato pieno di fiori. — Donna giovane, convalescente, coi capelli castagni sparsi sulle spalle: mezza figura vestita di bianco, su fondo roseo. Smette di pettinarsi per contemplare con lunga attenzione nello specchietto, che tiene in mano, le proprie fattezze. Palliduccia, ancora affilata e magra, ma s'indovina ch'è sul rifiorire, e un sorriso quasi impercettibile delle labbra mostra ch'ella pur lo ha capito. — Donna vestita di seta celeste, ritta in piedi, nel rettangolo di una cornice alta e stretta. Le braccia pendono dinanzi alla persona, e le dita delle belle mani si toccano, e dalle dita sta per cadere una margheritina in mezzo al prato fiorito. Gli alberi sono pure fioriti, e sui capelli biondi di lei stanno appuntati de' fiori. Una colomba le si è posata sulla spalla. Cielo biancastro.

Questo Alfredo Stevens è, come si vede, un pittore molto garbato. Non si compiace nel dramma, non eccede nelle nudità. Ha il genio della misura. Sa che al dì d'oggi non pare segno di buona creanza il rivelare al di fuori l'impeto della propria passione, nè le inclinazioni della

propria natura. Non ispiega, accenna. A somiglianza degli ultimi scrittori francesi di commedie e di romanzi, sta fuori del suo soggetto; lo studia con calma; invece di lasciarsi dominare da esso, lo domina. È un' arte da egoista: è l'arte della nostra società civile. Lo Stevens non ha bisogno della bellezza femminile; non si cura delle Dee greche, nè delle matrone romane, nè dei corpi sani, sodi, rotondi.

Gli bastano le femminuccie gentiline, carine, affettuosette, civettuole. Ai bei profili geometrici preferisce i profili capricciosi, anche a costo che sieno bruttini. Conosce le donne addentro nelle viscere; ma, volendole mostrare, le piglia per mano, oneste o no, con bel garbo, e non ce le fa vedere tutte intiere, ma ci lascia indovinare ogni cosa. La sua maniera di dipingere è degna del suo pensiero, profonda, e pure compassata e, nell'apparenza, leggiera. Come non ha i voli audaci della fantasia, così non ha lo splendore del colorito, nè la prepotenza della pennellata. Guai se non sottomettesse, come fa, la forma al pensiero e il pensiero alle ubbie sociali; guai se non si contentasse di parere mediocre! La sua singolarità sta per l'appunto nel confondersi nello spirito comune. Incarnarlo, ecco il busilli; e Alfredo Stevens è il primo fra tutti quanti gli artisti, i quali vanno tentando d' incarnarlo in pittura.

Quanto all' Italia, il malanno della pittura a Vienna è di sembrare accademica. Ne' tentativi dei

giovani, sieno Lombardi, Piemontesi, Toscani o Napoletani, splendono, è vero, certe qualità nuove; ma sono imperfette e, come accade ne' paesi non preparati alle riforme, tiranti all'eccesso. Gli artisti, sempre pieni di spirito di contraddizione, non sentono negli ostacoli un freno, ma anzi un eccitamento. Però vediamo pittori cominciare bene e sciuparsi via via, uscendo dai ragionevoli confini della propria indole per portarla con fatica alle ultime conseguenze, e da naturali diventare ammanierati, dall'essere sè stessi trasmutarsi in caricature di sè medesimi: e il buono pubblico ha ragione di ridere. Forse manca ad essi il fondamento largo degli studii, senza il quale può darsi che il genio suggerisca qualche opera robusta e singolare, ma senza il quale non è dato rendersi conto di ciò che si fa e perdurare nella via del bene.

Gli artisti già maturi lottano invece tra il bisogno di modernità e la tradizione accademica; nelle opere loro, anche buone, si sente codesta insipidezza, la quale annacqua e rende insulso tutto il rimanente. Ma se c'è ramo dell'arte, in cui si cominci a stare di faccia agli stranieri senza dovere abbassare gli occhi, è il paesaggio. Non abbiamo per esso nessuna attraente tradizione italiana, nessuna influente Scuola accademica, e dall'altro canto sentiamo il bisogno di consultare a ogni tratto la natura, di seguirla con docilità. La campagna romana, con i suoi bufali selvatici, con le rovine de' suoi monumenti, severe e grandiose come le linee del terreno e

de' colli; la spiaggia d'Astura, col mare che si insena, e le barche dei pescatori, ed i ragazzi che nuotano; un paese d' un verde chiaro nell'erba, d'un verde cupo negli alberi, e gli altri quadri del Vertunni, possono schierarsi, non ostante al colore qua e là crostoso e pesante, accanto ai migliori paesaggi stranieri. Peccato che alcuni degli ottimi nostri paesisti abbiano esposto un lavoro per uno e neanche dei più notevoli; peccato che altri non abbiano esposto nulla! L'Italia avrebbe avuto a Vienna, in grazia del paesaggio, quella lode dagli uomini colti, della quale per le figure dipinte non è stata creduta degna.

LA

MOSTRA NAZIONALE DI BELLE ARTI

IN NAPOLI

Napoli, aprile 1877.

I.

Rose di cento foglie puntate sui quarti lividi nelle botteghe da macellaio, rose vermiglie sparse nella negra soma, che il ciuchetto degli spazzaturai porta allegro sul dorso. Da per tutto il gaio ranciato degli aranci: nei padiglioni dei venditori di acque, dove, tra colonnini e festoni e ghirlande, si vedono due occhi neri e due braccia tonde; nel verde folto dell'albero; lungo le vie polverose e bianchissime; nel fango dei chiassuoli lubrici.

Il rame lustro scintilla dai piatti de' macche-

ronai e de' friggitori di pesce, che, vociando, vendono la loro merce accanto ad una nidata di putti quasi nudi, i quali, nel frastuono, ne' balli, ne' canti, dormono accovacciati con le teste in gruppo, simili ad un piccolo fagotto informe da cenciaiolo; l'oro lustro scintilla nelle carrozze funebri, ridenti degli ornati e dei cartocci d'un barocco tronfio — e dentro, nel ritorno dal cimitero, un prete corvino, sbadigliando, si fa scarrozzare sdraiato sulla bara vuota.

Abbiamo visto un amore di carrozzella volare in via Toledo. Aveva le due ruote altissime colorite in minio ed in giallo, e la cassa, sul campo azzurro, mostrava fiori dipinti e meandri. Il guidatore, cantando, scoppiettava la frusta. Dentro c'erano tre guardie di Questura dinanzi, tre carabinieri di dietro, e nel mezzo tre galeotti incatenati, che guardavano intorno attoniti di quel carnevale.

I somari sono ornati di fiocchetti d'ogni bel colore, di nappe, di gale, di banderuole, di piume, e all'estremità della coda spesso hanno legato un mazzolino di rose; i cavalli, robusti e svelti, simili a quelli delle metope del Partenone, vanno in giro adorni di bardature a ottoni arabescati, lucenti come il sole, e sull'alto del capo od all'orecchio destro fanno spesso ballare, con certa aria galante da bravaccio sventato, una lunghissima penna. Il morso non lacera la bocca dei cavalli, come le stringhe non serrano il ventre degli asini, i quali portano lietamente la soma, equilibrata da una lunga e leggiera stanga oriz-

zontale. Asini e cavalli sentono la loro bellezza e galoppano su per le salite e trottano giù per le discese, sempre saldi sulle gambe, con la testa alta, con la criniera al vento, giocando con la coda, e unendo a intervalli il riso del loro nitrito o del loro raglio alle infinite voci di un popolo festante.

Come gli antichi Napoletani avevano la forma, così questi moderni hanno il colore.

Non c'è più il sentimento greco della grazia fina, che gli abitatori di Pompei, di Ercolano e delle altre città eleganti sapevano mettere con tanta naturalezza nelle pentole, nelle lucerne, nelle bilancie, nelle chiavi, nei chiodi, in tutti i più volgari utensili, i quali noi ammiriamo trasognati, come opere di un popolo beato, dove l'infimo schiavo aveva un più sottile senso dell'arte che non oggi il più colto dei nostri signori o il più grande dei nostri artisti.

Oggi l'arte è una fatica. Allora invece non pareva altro che un certo non so che diffuso per l'aria, e che ciascuno indistintamente respirava come l'ossigeno, senza pensarci; e penetrava nelle più riposte molecole, pari ai fluidi incoercibili, e scaldava e illeggiadriva ogni cosa.

Ma sotto a quel cielo partenopeo, che i Bisantini, i Normanni, i Tedeschi, i Francesi, gli Spagnuoli e gli altri non seppero annebbiare del tutto, l'arte continuò a vivere sempre, passando dalla gran luce delle città alle tenebre delle catacombe, dalle catacombe ai monasteri, dai monasteri ai castelli, dai castelli ai palazzi; e il

popolo, non aspirando più l'arte compiuta delle linee, s'è accontentato via via de' suoi briosi colpi di colore, che scaglia sulle sue bestie, che sparpaglia nelle sue vie, e che gode ne' suoi lieti paesaggi. La sua tavolozza è di cenci variopinti, di bucce d'arancio, di fiori, di fronde, della tinta vitrea del mare, il quale specchia le ridenti serenità dell'aria, e di quel velo rosato e vaporoso, di cui Pozzuoli, Procida, Ischia dall'una parte, e Castellamare e Sorrento e Capri dall'altra si adornano al cadere del sole. C'è delle delicatezze nitide, le quali sembrano l'acquerellino mellifluo di una ragazza dilettante e sentimentale, e ci sono delle chiazze da spaventare il coloritore più formidabile. Napoli è fatto tutto di tali arditezze e di tali sfumature.

Poi il Napoletano ha l'indole dell'artista. Pronto a cogliere il bello o il ridicolo delle cose; perspicace e mobile; impetuoso nell'espressione dei proprii sentimenti, ma capace di dominarli repentinamente o di dissimularli lungamente; sottilissimo nel filare ragioni per gli altri e per sè medesimo. Un misto di filosofia fredda e di sensualismo ardente. Tutte le qualità, insomma, dell'artista, buone e cattive, anzi tutte buone, perchè servono tutte all'arte.

Una sera, nell'ora del crepuscolo, scendevano da Castel Sant'Elmo uno scultore di Bologna, montato sopra un piccolo asinello grigio, un architetto di Venezia, e, terzo, lo scrittore di queste ciance, montati su due agili cavalli sauri. Dagli spalti della fortezza avevamo già visto ad-

densarsi le nubi nere e gonfie, e il mare diventare di piombo. L'asinaio, ragazzo di quindici anni, bruno, con i denti sì candidi e perfetti che era una bellezza a vederli, ci correva appresso. A un tratto passano dinanzi a noi due coppie di somari correndo a scavezzacollo; ed ecco che il ciuco dello scultore precipita dietro a' suoi cari fratelli, e va e va senza volersi fermare. Lo scultore frattanto tira le redini e ponta e ponta e tira, invano. Finalmente, mentre stava per cascar giù di sella, piglia con le due mani, la testa dell'asino, e, facendo uno sforzo supremo, gliela volge da un lato. La bestia allora, sbuffando, si ferma, e l'asinaio, che era volato dietro allo scultore, scoppia in una fragorosissima risata, e si preme alle costole con le due mani, e sghignazza sempre più, e, non potendo reggersi in piedi, si getta per terra dimenando le braccia e le gambe in aria come un forsennato. In quel punto lo scultore, stufo, gli grida: *Canzona, canzona: te ne pentirai alla mancia;* ed ecco che il riso, il quale pareva inestinguibile, si ferma in un attimo, e il monello si rimette in piedi, e ci accompagna oramai con una faccia da funerale.

Questa furia, questo freno dell'asinaio si tornano a trovare negli artisti. Matti, ma fin dove vogliono; scapigliati, ossessi, ma fin dove l'esserlo non porta danno; premeditatamente audaci nelle idee, premeditatamente sprezzatori della forma; ricercatori minuziosissimi della verità materiale, e capaci, al bisogno, dei più nebbiosi concetti allegorici: un insieme di schiettezza

aperta e di artifizio ripensato, che stupisce e confonde.

L'artista infatti ha bisogno di sentire con impeto; ma deve, nello stesso tempo, rendersi conto di ciò che sente e del modo in cui sente. Attore e spettatore di sè medesimo: sempre veridico da un lato, sempre bugiardo dall'altro.

Senza tali avvertenze l'arte nuova delle provincie meridionali d'Italia non si potrebbe capire bene: non si potrebbe capire il più singolare, non diciamo il più bello, dipinto della Mostra di Napoli, quello di un giovinotto abruzzese, napoletano d'arte, il Michetti; nè la più singolare, non diciamo la più bella, opera di statuaria, quella di un artista affatto ignoto sinora, il D'Orsi.

II.

V'è forse nel quadro del Michetti un pizzico di ciarlataneria? L'artista si compiace forse un tantino nell'esagerare le sue stesse stramberie naturali? Si scopre forse nel fondo della temerità e della sprezzatura un lievito d'affettazione? Nella Mostra napoletana c'è il ritratto del pittore, dipinto da esso medesimo. Cappello sulla nuca, occhi stralunati, espressione bislacca — si intende quel bislacco innocente dei giovinotti artisti, chiassosi, irrequieti, che bevono volentieri il gotto di vino, picchiano i pugni sulla tavola

facendo saltare i bicchieri, scavalcano le spalliere delle seggiole, e si cacciano le mani nei capelli per arruffarli. Non sappiamo se il Michetti sia fatto così, nè il nostro ufficio è di guardare all'uomo; ma giudicando dalla propria sua immagine, che egli ha esposto all'ammirazione del pubblico ed alle ricerche del critico, bisognerebbe dedurre che, per lo meno, egli si compiacerebbe di essere fatto in tal modo. Ora la singolarità schietta è inconscia di sè, quasi paurosa e vergognosa di farsi vedere nuda agli sguardi profani. Sbalza fuori spesso dalle parole, dagli atti, dalle storditaggini, dalle scapataggini, ma senza volerlo, e quando, per caso, lo avverte, si modera e si contiene. Uno che dica: *Signori*, *guardatemi: eccomi qua*, *io sono un gran caro matto*, abbiamo forte sospetto che non sia poi un tanto gran matto quant'egli vuol che si creda.

Il quadro del Michetti, se si guarda indipendentemente da certe parti sue quasi estrinseche e dalla cornice, è un'opera molto ragionevole, molto equilibrata, molto accurata, straordinariamente gentile. Le linee delle figure e il colorito sono di una eleganza chiara e viva, che affascina. Dalla scalinata della chiesa scende una giovane donna che ride, e tiene in braccio un grosso putto biondo e roseo, tutto nudo; e dietro un'altra giovane con un altro putto nudo fra le braccia; e poi, a destra, in mezzo alla infinita gente inginocchiata, ecco tante delicate testine di ragazze ammirabili. A sinistra la scena è meno affollata. Il maestro della banda del paese, una

specie di fattore, batte il tempo con le mani, stringendo le labbra e guardando alla schiera de' suoi sonatori, tutti contadini vestiti da festa. Clarino, corno, bombardone, piffero, tromba, e il tamburo, un vecchiotto, e la gran cassa, un omone barbuto che picchia sodo: bisogna vedere i tipi veri, varii, finissimamente comici, e bisogna anche notare l'abilità del pennello nei toni degli abiti, che s'aggirano tra l'azzurro scuro e il verdone. Più innanzi un uomo, curvato in giù, accende un petardo, e nell'udire lo scoppio, fa le boccacce: è il ritratto, in brutto, di quel capo ameno del pittore.

Queste sono le parti più sincere e più gagliarde dell'opera. Nel centro crediamo di scoprire — e può darsi che ci si inganni — quell'ombra leggiera di fiacchezza e di bugia, che viene dall'artifizio. La tela è quasi tutta occupata nella metà inferiore da otto gradini della scalinata, che pigliano l'intiera larghezza del quadro, e nella metà superiore dalla parte di sotto della facciata della chiesa — una facciata bruna del medio evo, sparsa di rozze statue e di goffi ornamenti. Al di sopra del dipinto continua il prospetto, all'ingiù continua la scalinata. Solo in un angolo, a sinistra, si vedono le lontane case del paese, e si respira un poco dell'aria celeste sparsa di nubi bianche. La folla, di cui s'è parlato, è uscita dalla porta minore e si è inginocchiata sul ripiano. Dalla porta di mezzo esce la processione: in testa i puttini coi soli piedi protetti da basse calzette bianche, e nel

resto nudi come li fece natura, ma tutti adorni con diademi, con lunghi monili di grosse perle d'oro. Uno porta nella palma un arancio; un altro, guardando dinanzi a sè stupito, stringe la mano del primo e cerca dall'altro lato con la sinistra il braccio del compagno, il quale si mette le due mani dietro la testa in atto fra il riso e il pianto, fra il contento e il pauroso. Poi altri bimbi nudi: quale alza le braccia, quale si mette una manina sul ventre come se gli dolesse, quale grida e si dimena pestando i piedi. Le espressioni sono puerili e ingenue, ma il colorito delle carni, massime nelle ombre, troppo giallastro.

Contrasti: sotto a' bimbi luminosi un tappeto di colori violenti, nero, giallo, rosso; sulla tinta biancastra uniforme dei gradini quattro figure di giovanette vestite di nero, che scendono con i loro libri di preghiere in mano e i rosarii al collo, inghirlandate di fiori. Riscontri: la mezza vesticciola bianca di un putto e la mezza vesticciola gialla di un altro, che richiamano i toni del baldacchino—un grande baldacchino di seta bianca a righe gialle, portato con lunghe aste dorate sulla testa dei fanciulli, una delizia di colore, un accordo di violini con la sordina, una armonia lenta, lunga, soave. La cosa, confessiamo, che più ci adesca in questa bella processione, è la finezza sovrana e insuperabile di quelle due tinte flebili.

Nell' ombra della chiesa si vedono i portatori di lumi, vestiti di bianco, di celeste, di rosa; si

vede il sacerdote imbacuccato ne' suoi paludamenti, e, lontano, il finestrone rotondo dall'abside a intrecci, che spicca in luce fredda nelle tenebre del tempio. Lo spettore si trova con esattezza matematica sull'asse della chiesa, e il rosone gotico del fondo e il prete e il putto centrale stanno sulla medesima linea, in simmetria precisa. Questa simmetria è, o ci pare, affettata.

Nel resto il dipinto riesce tutto vario e gaio. Eccetto qualche figura in ginocchio, dal lato dei sonatori, un po' appartata e raccolta, le altre guardano in giro ridendo e pensando a tutt'altro che alle preghiere. Nella luce diffusa, ugualmente sparsa in ogni angolo della scena, l'allegria brilla: e il quadro è tempestato di rose e di puntini d'oro.

Questa tela così limpida e così festosa è contornata da una enorme cornice color di ferro, goffa e incomprensibile. Fu eseguita dallo stesso autore, il quale, diventato in un attimo o filosofo astruso o canzonatore cinico, intende a moralizzare o a corbellare il suo prossimo. Pare, se abbiamo visto bene, che all'alto vi sia un gruppo in basso rilievo, figurante una donna avvolta in un lunghissimo lenzuolo, la quale porta in cielo un bambino, e poi un uomo nudo, che guarda in giù ad un disco di ottone lucido con una pallottola nera sopra, il quale disco non si sa se sia il sole con la terra, o piuttosto la bocca di un calorifero. Al disotto un colossale rosario attraversa l'angolo del quadro e porta appese medaglie e croci. E il resto della cornice è sparso di stelle bianche, di cicogne volanti, di scarabei. V'è anche

un grosso crostaceo. Finalmente si legge al basso in lettere confuse: *Corpus Domini. Uscitā della Processione. Abruzzo.*

È insomma una stramberia indigesta e abborracciata intorno a cui non varrebbe la spesa di sciupar le parole, quando non fosse un segno di quel che dicevamo in principio, e quando non contenesse il germe di una idea, la quale può, una volta o l'altra, diventare feconda. Togliere alla cornice le sue forme insignificanti e volgari; unirla in un solo concetto con l'opera; fare che rappresenti l'idea simbolica, il pensiero morale del tema figurato materialmente nel quadro; compiere in fine col rilievo il dipinto, con la scultura la pittura sono intenzioni ottime e in parte nuove, che il Michetti ha la bella gloria di avere, sebbene burlevolmente, indicate agli artisti.

Questo giovane, se non casca nell'aggraziato, farà di gran belle cose; ma già intende a cascarvi. In qualche suo garbato lavoro, specialmente nelle care *Pastorelle abruzzesi*, che si tengono per le mani e che stanno atteggiate come fossero nel Tempio della Gloria, il troppo abile artista inclina oramai ad una certa amabilità commerciale francese. V'è un primo indizio di svenevolezza. E, benchè il quadro della Mostra di Napoli sembri più vigoroso, il giovane pittore ha bisogno di torsi dalla mano quel che serba tuttavia del Fortuny, e di ritemprarsi nella natura energica. Gli consigliamo, scusi, la cura del realismo ruvido, perchè tra poco, se continua a bearsi nella grazia, diventerà ammanierato, e

poi — orrore! — accademico. La grazia, che tra le qualità artistiche è la più attraente, quella che i commercianti pagano con maggior peso d'oro, è anche la virtù più presta a degenerare in peccato.

Una certa analogia di soggetto fra il quadro del Michetti e quello di un artista già provetto nell'arte, il Di Chirico, fa che la gente veda nelle due opere una parentela di modo, che non esiste. Il Di Chirico sacrifica meno alle Grazie, alletta meno; ma è più sodo coloritore e inventore più ponderato. Anzi l'avere voluto compiere troppo logicamente il soggetto del suo dipinto gli è riescito di qualche danno, come accade spesso quando la ragione vuole spadroneggiare in queste discipline del bello, le quali si dicono libere, e devono sentirsi libere in certi casi davvero così dalla guida della verità geometrica, come dal freno della dialettica. I matrimonii nella Basilicata si fanno quasi tutti il mese di gennaio; e nell'inverno la neve non di rado cade anche lì, e si ferma ad imbiancare parecchi giorni quella terra arsiccia, che, massime noi Settentrionali, siamo avvezzi a considerare come perennemente bruciata dal sole. Così ha pensato il pittore. Ma fatto sta che la neve è in quei paesi una sgradita eccezione, e che il vedere il cielo chiuso e scuro, il vedere i tetti e il suolo mestamente candidi, non giova questa volta alla necessaria prerogativa di ogni opera d'arte, il color locale.

Sono usciti dalla porta della chiesa e scendono la gradinata gli sposi e il corteo. La sposa gen-

tile, in gonnella rosa, in corpetto verde, ornata di veli e nastri e monili, incoronata di fiori, dà il braccio ad un signore vecchiotto in pelliccia e cappello a cilindro, il padrino, il padrone, il castellano del paese, s'intende. Appresso viene lo sposo in gala, un contadinotto svelto, che alza il capo baldanzosamente e tiene a braccio la figliuola del feudatario, la quale si volta indietro ad ascoltare una paroletta, che la mamma le dice sorridendo. Segue la folla variopinta dei paesani in festa. La prima coppia passa sotto ad un arco trionfale di tela dipinta, ricco di festoni; e altri archi simili si vedono via via lungo la strada del villaggio, portati con due aste da donne e da monelli. Una fanciulla e un bambino tendono il nastro rosso, col quale annoderanno insieme per un momento gli sposi: antichissimo simbolo. Non mancano le cornamuse, non mancano i fuochi d'artifizio: manca il cielo limpido, il verde carico degli alberi, la polvere bianchissima della via e il buon caldo, che avrebbero fatto di questo eccellente lavoro una cosa ancora più viva e più allegra.

Il Cammarano di Napoli ha mandato da Roma, dove abita, il più vasto quadro della Esposizione, dipinto in quel suo modo animoso, che è insieme naturale e monumentale. Il *covo dei briganti*: un capitano dei bersaglieri, mettendosi l'indice sulla bocca, impone di tacere a un ragazzo, che guarda in terra tra l'impacciato e l'attento; soldati in piedi; donne sedute e legate. S'indovina l'agguato: ma l'impressione non riesce corri-

spondente alla grandezza della tela e all'abilità del pennello.

Lo stesso accade in un ampio *Bosco* verde e fresco di Giuseppe Palizzi, che lascia freddi. E già nel paesaggio i Napoletani non sono, questa volta, degni di essi medesimi; nè, mentre pur vedono ad ogni ora il loro stupendissimo e vario mare, hanno mostrato niente di pittura marina.

L'arte famigliare di soggetti contemporanei è trattata dal Tedesco e dallo Sciuti con grandi figure un po' pallide, il primo assai più profondo e più sentimentale dell'altro; è trattata dal Toma con una certa mestizia annacquata e pur vera. Ma sembra che gli artisti meridionali accarezzino più volentieri l'arte famigliare e storica di soggetti antichi. Chi non ricorda le *Liste di proscrizione* del Boschetto, singolarissimo lavoro, esposto anni addietro nella Mostra nazionale di Milano e superiore nel concetto, benchè inferiore assai nella forma, all'*Agrippina* di Napoli, la quale spia nell'aula del Senato e getta sulle tavolette qualche rapida nota? Chi non ricorda il *Plauto* del Miola, esposto a Parigi? Oh come diverso ora questo suo disgraziato *Nerone*, il quale con la destra alza un bicchiere e con la sinistra tiene la lira, e canta in una via di case bianche e scipite, alla presenza di poca gente goffa, nè antica, nè moderna! Meglio la *Villa di Orazio*, dove il poeta può affacciarsi, come fa, alla finestra, incoronato di alloro e seguìto da una fanciulla, per respirare, tra i fiori e il verde, una boccata d'aria tiepida e quieta. E il Netti ci pone innanzi

un *Coro* di donne, le quali, intrecciate con le braccia in lunga catena, girano sotto il peristilio di un tempio, nell' ombra mite del portico. Le grosse colonne, alzate su tre maestosi gradi, spiccano bianche al sole. Dinanzi, isolata, una figura di giovane sacerdotessa, che sventola le brace di due tripodi. Al di là dello steccato il popolo curioso; poi, lontano, il fôro, altri edifici pubblici, le case della città, che si alzano candide sul colle, il cielo azzurro. Del D'Agostino abbiamo invece i *Saltimbanchi* a Pompei: il *cernuus*, che, al suono delle tibie, agita le gambe in aria e cammina sulle mani ; il *funambulus*, che balla sulla corda alla maniera di quei piccoli saltatori di Ercolano, i quali si vedono ora nel Museo sul loro campo nero acconciarsi in atti tanto leggiadri. La gente guarda, parte attenti, se il gioco sembra ad essi curioso , parte distratti, se par loro seccante. E i tipi veri pure hanno qualcosa che non ritrae troppo del moderno; e sebbene qua e là, massime nelle figure principali, la esecuzione sia un po' vuota e monotona, pure l'artista ha, meglio forse degli altri colleghi suoi, trovato il punto della naturalezza antica.

Molti celebri pittori delle provincie settentrionali e centrali hanno fatto come il napoletano Morelli, non mandarono niente alla Mostra nazionale di Napoli; e gli altri non mandarono cose che valgano a crescere di splendide fronde la loro corona, o a mostrare una faccia del loro genio insolita ed inattesa. Non si sono sentiti

crescere le ali: forse il volere far troppo bene li ha impacciati; forse nelle frequenti e lunghe proroghe all'apertura della Esposizione i migliori quadri, già predisposti, furono venduti; forse qualcuno preferì al mercato italiano i mercati stranieri.

Il milanese Pagliano ci pare quello, fra tutti, che pigliò più sul serio l'arringo, e vi si preparò con più costanza e fatica. Anzi, se il quadro ha un difetto, è l'averci voluto mettere troppa roba, per isfoggiare con maggiore varietà le delicatezze dell'accurato pennello. Quadri vecchi, libri, cornici, vassoi, vestiti di seta e di velluto, scarpe, spade, scatole, un gran cassone di legno scuro intagliato, masserizie polverose ed arredi, un po' di tutto insomma, e ogni cosa sparsa alla rinfusa nel mezzo e ne' canti di una vastissima sala. Due giovani donne se la ridono insieme, mentre una terza si stà provando una gonfia gonnella a fiorami damascati e il parruccone bianco dei nonni. Qualcuno s'adopera a mettere un poco d'ordine in quel tramestìo; e un tale, in fondo, mostra certi quadri ad un signore chiuso nella sua cravattona bianca e ad una signora conciata di un enorme cappello di paglia, poichè bisogna sapere che gli abbigliamenti risalgono alla moda dei primi anni del nostro secolo. Le figure delle tre donne principali svelano quel tanto di affettazioncella che sta bene all'azione ed agli abiti loro. Tutto il quadro poi è condotto con bel garbo di disegno e di colorito; e se pare forse che gran parte della sala sia im-

mersa in un'ombra neutra soverchiamente monotona, e che le figure sieno di tinte troppo molli e sfumate, ciò devesi, crediamo, attribuire in buona parte alla vicinanza e abbondanza d'opere, delle quali l'intonazione temeraria ed i colori intieri avvezzano l'occhio ad una certa crudezza di veduta.

Non riparleremo dei dipinti, di cui si ragionò tempo addietro: dell'*Esopo*, per esempio, tornato a esporre dal Fontana insieme alle sue mezze figure morbide, le quali ci piacciono assai più del novelliere frigio; nè dei lavoretti veneziani, che si sommergono nel gran mare delle cose grosse. Il Ciardi stesso, il quale avrebbe potuto recare a Napoli il bel verde delle lagune, non ha mandato le opere sue più importanti. Fra i milanesi, Filippo Carcano mostra il vero *Duomo di Milano*, e il De Albertis un *Garibaldi nei Vosgi*, che guarda alla campagna tutta coperta di neve pesta, la quale si perde sinistramente nella cupezza del cielo. Fra i Piemontesi ecco il Delleani con la sua pittura smagliante, simile ad un arazzo veneziano; i quadri un po' gravi di Enrico Gamba; il *Papa Bonifazio VIII* del Gastaldi, energica figura, che si pianta, pensosa, il pugno sul fronte, colorita a cera sciolta nell'acqua con troppo brio, dato il soggetto serio, nel rosso carmino, nel giallo verdastro trasparente, negli ori, nel fondo a tappezzeria celestina. Fra gli Emiliani ecco il Busi bolognese, che, dopo essere piaciuto a Milano con una tela tutta gialla, vorrebbe piacere ora a Napoli con

una tela, pregevole assai nel resto, tutta rosata e violetta; e il giovine Muzzioli, modenese, con la sua Poppea e il suo Nerone, seduti assieme nell'ombra, mentre portano loro innanzi la testa di Ottavia.

Nei Toscani, lasciando stare il senese Maccari, valente pittore di grandi quadri d'arte decorativa, ci piace vedere non isviato e non affievolito l'amore sincerissimo, ingenuo del vero, e i novelli seguire la via che i men giovani hanno loro spianata. I lavori del pisano Gioli rivelano questa amicizia rispettosa, quasi impacciata del pittore con la natura, e riverberano quasi certe timidezze dei primi Quattrocentisti. Nel suo *Monte di Pietà*, così poco affatturato che sembra in alcune parti scomposto e vuoto, c'è non ostante un sì quieto sentimento di semplice realtà lagrimosa, che, guardando, si sospira nel profondo dell'anima. Più largo modo e ritraente, a cagione del soggetto, qualcosa del serio pittore di Francia, il Breton, si riscontra nel vasto dipinto del Ferroni: il cielo è chiuso di nubi, s'avvicina il temporale, già le prime gocciole gravi cadono sulla campagna cupa, e in quell'ombra una donna seduta sulle fascine, che ha recate dal bosco, e che deve portare a casa, s'allaccia le pesanti scarpe, incurvandosi tutta: e nell'insieme diffusa come una grandiosità affannosa e solitaria.

Nell'unico quadro del Signorini tira, invece, un maledetto vento, che fa svolazzare le sottane delle donne e solleva nembi di polvere in una

larga via fiancheggiata di basse case: opera non tanto sottile nella intenzione pittorica quanto costumi per solito nelle cose sue l'artista fiorentino. E in qualcuno dei Romani si torna a trovare un poco della ingenuità toscana: nel Joris, per esempio, che ha sciupato le sue buone figure con il bianco-stonato delle case, e nel Carlandi, il quale ha riprodotto con molta verità la luce scarsa e melanconica del crepuscolo. Ma il Jacovacci non si lambicca in queste fisime, nè il Simonetti, il quale si contenta a Napoli di un *Tamburino* e di un *Araldo*, gustosi, ma non più che *costumi* dipinti, e di una grande figura di donna bruna, vestita alla spagnuola, sdraiata in un sofà rosso, poggiata il capo sopra un cuscino celeste, eseguita con pennello valente: e chi la guarda sbadiglia.

S'è taciuto di tanti e dei buoni in questa corsa fra settecento tele colorate; ma non si ha, lode a Dio, l'ufficio di classificare, nè di premiare nessuno. Ci si ferma dove un certo che nell'anima scatta, avvertendola di una virtù, forse anche di un difetto insoliti; e si nota, e via. Queste ciarle non hanno in fatti l'ambizione di somigliare a quella botteguccia di Napoli, poco discosta dal *Gran Caffè*, dove, tra le pipe da un soldo, e le scatole di fiammiferi, e le granate, e le spazzole, si vedono appese alle pareti e pendenti dal soffitto infinite spugne d'ogni qualità e misura; e in mezzo ad esse v'è un cartello che dice: *Qui si cambiano monete e si negoziano coupons tunisini;* e, chi aguzza bene gli

occhi, può forse vedere nell'angolo più scuro, sul tavolino zoppo, qualche moneta lucida del tabaccaio banchiere.

III.

La statuaria nelle provincie meridionali, giudicandola dalle opere in gesso ed in terra cotta, mostra di volere diventar più gagliarda assai e più singolare della pittura. S'è avviata da un po' di tempo per una strada nuova alla ricerca del vero. Non ha pace finchè non trova il cuore della realtà, lo spirito del corpo, se si può dire così. Quegli scultori, scusate la brutta parola, individualizzano la forma, animando la creta; e dall'altra parte riescono a individualizzare il concetto, incorporando l'idea. E fanno queste operazioni senza forse avvedersene, guardando alle fonti della natura, dando di frego al passato, gridando al classicismo: *non ti conosco;* gridando al realismo: *non m'importa di te;* gridando all'arte lasciva commerciale: *ti abbomino.* Infatti non sono realisti nel solito significato del vocabolo, giacchè intendono a trovare un sentimento dell'anima; nè sono classicisti, giacchè intendono a mettere nel concetto la persona. Quanto al negoziare, niente femminette ignude e procaci, niente composizioni di linee ruffianesche, niente leccature di marmi zuccherini, niente

capricci o fole o aggraziature. La grazia, se qualche volta c'è, sembra quasi restìa.

Negli ultimi scompartimenti del loggiato a sinistra stanno tante figurette piccole e tanti busti minuti, così spiritosi e veri che son vivi: la testa di una popolana giovane, macilenta, pensosa, rassegnata; la testa rugosa di un vecchio pescatore, che fuma beatamente il suo mozzicone di sigaro; la testa di un poco di buono, che si annoia e sta per addormentarsi; altre teste ancora modellate con quella perspicacia finissima, che dalla epidermide si sprofonda nel petto dell'uomo. E sparsi qua e là ecco altri busti e ritratti tutti anima: un monsignore vecchiotto, un montanaro suonator di violino, il professore Tommasi, il Morelli, un fanciullo in berrettone; poi statue d'una semplicità quasi innocente, come quel ragazzo che si toglie una spina dal piede; quell'altro che mostra al gatto un topolino e ride; e dell'Alfano il *Freddo*, personificato in un fanciullo con le braccia incrociate, raggricchiato, che batte i denti; del Belliazzi l'*Inverno*, personificato in una figura appoggiata ad un tronco, imbacuccata e tremante; del Barbella la *Canzone d'Amore*, tre contadinotte, intrecciate insieme alla maniera di tre Grazie rusticane, che camminano e, con le belle faccie pienotte rivolte al cielo, cantano.

Quando le figure intiere da piccine diventano grandi, spesso la verità espressiva, che è ammirabile anche nei busti in misura del vero, piglia qualcosa di freddo e di poco artistico: esem-

pio il ragazzo capraro del Belliazzi, che dorme, e del quale l'insieme reca nella mente un'idea simile a quella fastidiosa, che si riceve dalle figure di cera. Non è così, per verità, nel gruppo del medesimo autore, dov'egli riescì a buon fine in uno dei temi più disadatti all'arte scultoria. Soffia il vento furioso. Una donna, che tiene con la mano destra bene stretta al polso una bambinella, cammina in furia, portando un fascio di legne sotto il braccio sinistro. La donna s'incurva dinanzi e abbassa il capo per riparare la faccia, e non ostante socchiude gli occhi e raggrinza i muscoli del volto, come si fa quando s'alza un fastidiosissimo polverìo. La fanciullina si copre il viso con il braccio e sgambetta. Le vesti svolazzano. S'indovina che con il vento corre la tempesta. E non di meno questo non pare un gruppo nato così grande, poichè l'impressione è giusta, ma lieve e più adattata ad un perfetto bozzetto che ad un compiuto lavoro.

Nei Siciliani v'è un pizzico di selvatichezza isolana, anche quando interpretano il vero. Non somigliano neppure nell'arte ai Meridionali di terra ferma. Sul gruppo di Salvatore Grita, su quello straziante episodio della notte del 27 maggio 1860 in Palermo, non torneremo a parlare, poichè dovremmo ripetere le cose già dette a lungo in questo volume, ammirando di nuovo lo scultore nella sua generosa severità di propositi e dolendoci che non venga degnamente ricompensato. Ma persino nelle opere meno felici, in mezzo alla durezza, spesso alla gretterìa della

modellatura, apparisce la coscienziosa serietà delle intenzioni: lo Ximenes, per dire di uno, mentre nel suo *Cristo con l'adultera*, imperfetto di forma, si alza a nobile scopo morale, nel suo *Equilibrio* — un ragazzo magretto, vestito da saltimbanco, che sta in piedi sopra una sfera e con le braccia stecchite cerca di bilanciarsi — la secchezza dell'arte giova alla espressione, e ci si sente serrare il cuore. Ma queste virtù si adornano di una grazia nuova nel palermitano Civiletti, del quale si discorse con molto amore al proposito dell'Esposizione universale di Vienna, lodando il suo *Dante fanciullo*, che si torna a guardare con piacere grandissimo nella Mostra napoletana, e biasimando il suo *Canaris*, che ci garba poco anche a Napoli. Notavamo come nel *Canaris* il Civiletti si fosse allontanato dalla sua propria indole estetica; e non è da dire quanto ci abbia rallegrato di vederlo rientrare in essa per mezzo del suo giovine *Cesare*, il quale sta a sedere con una gamba sull'altra, il braccio sinistro piegato sulla spalliera e la mano destra poggiata all'angolo del sedile, nudo, salvo le gambe, che sono coperte da un drappo di belle pieghe. Questo nudo riesce di sentimento raccolto, quasi timido, ma elegante; e la testa è piena di pensieri. La statua, che a primo tratto reca immagine di cosa antica, non afferra l'attenzione dello spettatore; ma poi, un po' alla volta, si conosce quanto v'ha in essa dello studio modesto del naturale e dello spirito dell'arte moderna; e, girando intorno, nei fianchi e di

dietro le linee della figura s'accordano in belli e diversi aspetti, sicchè alla fine si gusta un amabile sapore di classicismo veridico.

Il *Giotto giovine* del professore Salvini, livornese, possiede parecchi pregii del giovine *Cesare* e del giovine *Dante* dello scultore siciliano, ma con più sveltezza e ricchezza di lavoratura. Senza uscire affatto dalla verità rammenta il garbo delle cose del Quattrocento, e si giova, in giusta misura, dell'abilità meccanica dei Lombardi. A questa si accosta invece soverchiamente il fiorentino Caroni nel suo *Dispaccio d'amore*, e un poco anche il Franceschi nella sua piacentissima *Opimia*, che, seduta con le mani incrociate al ginocchio e le braccia tese, guarda in terra pensosa. Ma il Franceschi non ha poi badato ad altro che al vero nel *Ragazzo Arabo*, il quale si riposa all'ombra di una palma nana, e nel *Parini*, in cui la naturalezza scende quasi al volgaruccio e all'insipido.

Dicevamo della maestria meccanica dei Lombardi. Oh quanti esempii di essa nella Esposizione di Napoli, che fanno spalancare gli occhi e la bocca alle migliaia di visitatori! Oh come si vede pur troppo che la facilità speditissima dell'eseguire reca danno alla profondità e serietà del pensare; come si vede che persino nei migliori, negli ottimi, nel Tabacchi per esempio, l'arte, la quale negli *Amori degli Angeli* del Bergonzoli era ancora un eccesso di grazia, diventa oggi una ingegnosa ed industriosa maniera! Qua e là codesta maniera viene rialzata da un

senso delicato del naturale, come nella ragazzetta, che studia e che lavora, dello Zannoni; o da un barlume, forse accidentale, di luce antica, come in una figura del Bottinelli, la *Modestia*; o finalmente da una certa soavità candida, come nella contadinella, che canta e cammina, del Ramazzotti di Novara, il quale ci scuserà se lo mettiamo qui tra i Lombardi. Ma nel Tabacchi, autore di tante belle opere, è un peccato il vedere le supreme virtù statuarie sciuparsi in artifizii di forme affettate, punto vere e punto monumentali: dita delle mani, che diventano artigli, dita dei piedi, che s'aduncano, bocca e naso aggraziati, cosce lunghissime — cosce, se volete, michelangiolesche — un novello barocco insomma, un ammirabile, quando vi piaccia, principio di decadenza. Se non che il Tabacchi ha tanta forza nel suo cervello da rifare il cammino, che lo menerebbe ora al precipizio, e da pigliare quell' altra strada, la quale, salendo senza pericoli, lo porterà con gloria al sommo dell'arte.

I Romani hanno per aiuto e guida ciò che al Tabacchi difettava prima in Milano ed ora manca in Torino, gli esempii immensi dell' arte antica e dell'arte moderna. Difatti non c'è Romano, il quale non serbi nelle opere sue un poco del saggio spirito di classicismo, oppure non s' informi ad una certa grandezza monumentale, sia pure berninesca o borrominesca. Persino nell'*Ortis*, che si è pugnalato, e che nell'angoscia soffocata della morte nasconde il viso nel cuscino del seggiolone e contrae spasmodicamente

le mani; persino in quel suo abbigliamento a gale scompigliate, v'è una larghezza di modo, che ha veramente dello statuario, e che in un giovane quasi ignoto, Ettore Ferrari, mostra le grandi e rare qualità dell'arte sua, la efficacia drammatica e la sicurezza dello stile. Gli stessi pregii si trovano in un altro giovine romano, Ercole Rosa, il quale con il suo gruppo dei *Fratelli Cairoli* è salito in fretta alla fama. Non sembra possibile immaginare una composizione più acconcia alle esigenze del tema ed a quelle dell'arte. Il Cairoli, che impugna, minaccioso, la rivoltella, mentre con la sinistra tiene al polso il braccio del fratello cadente; le espressioni delle teste, dove l'eroismo, l'ambascia, l'ira, la morte hanno impresso i loro tremendi segni; l'agitarsi di tutte le membra nel corpo che combatte, e il rovesciarsi di tutte le membra nel corpo che spira, dovrebbero suscitare un senso di entusiasmo e di pietà ancora più profondo, se qualcosa non venisse a distrarre l'anima. Forse gli abiti, inevitabilmente triti e confusi, e gli inevitabili e minuti accessorii; forse anche l'esecuzione delle pieghe un poco gonfia e frastagliata, valgono a tirare gli occhi di qua e di là, senza lasciarli lungamente fissarsi dove la vita del gruppo è più dolorosa e impetuosa.

Questi eroismi di Roma non garbano troppo all'indole degli artisti napoletani, filosofica e insieme studiatrice meticolosa della realtà. Per isprofondarsi nella natura bisogna attendere che la sua superficie non sia troppo agitata: chi

cerca il fondo del mare non vi può scendere quando le acque s'intorbidano in tempesta. I Napoletani hanno del palombaro. Guardano con uguale curiosità ai mostri spaventevoli ed alle conchiglie variopinte, agli animali striscianti, viscosi, schifosi ed a quelli che sembrano pianticelle fiorite. I due ingegni più spiccatamente napoletani fra tutti quelli della Mostra di Napoli, sono i due appunto che abbiamo serbati per ultimi, e che, prima di trattare l'arte scultoria in grande, l'hanno variamente esercitata nelle piccole figurine e nei piccoli busti, dei quali abbiamo dianzi discorso; ed in questi lavoretti, che gli scultori delle altre parti d'Italia considerano quali caricature o ninnoli da schiccherare ad ore perdute, i nostri due pongono un sottilissimo studio del naturale e tutta l'anima loro.

Nell'Amendola anche il comico ha un certo che di triste. I due *Sonatori girovaghi*, ch'erano esposti a Milano, ve ne rammentate? L'uno aveva freddo e saltava per iscaldarsi e si fregava le mani; aveva messo la chitarra sotto l'ascella; aveva alzato il bavero dell'abito, un abito — figurarsi! — a coda di rondine, ed aveva tirato giù sulle orecchie il berretto. Pareva di vedere i brividi sulla persona e di sentire scricchiolare i denti: e si giurava che gli occhi fossero umidi e il naso rosso, e che dalla bocca uscisse l'aria in vapore. L'altro sonatore aveva bevuto, e stava in piedi ritto con qualche difficoltà. Teneva le mani dietro la schiena e la pipa nelle mani, il cappello indietro sulla nuca, e il violino abbot-

tonato sotto l'abito, il quale si stirava e quasi si strappava. Rideva con gli occhi imbambolati. Ma quando l'Amendola volle esprimere in una grande figura il pensiero che lo cuoceva dentro, fece una giovane magra, sfinita e pure ancora bellina, la quale, accasciata sul lastrico della via, poggia il capo ad un paracarro; poi, alzandosi nell'idea quasi astratta, fece il *Caino con la sua donna*. Il giovine statuario subisce ora la pena della sua fisolofia, poichè il gruppo è degno di molte lodi, ma tramanda poco calore. Caino nudo, un selvaggio di membra pesanti e goffe, con le braccia pendenti e strette al corpo, le unghie lunghissime cacciate nelle cosce, la testa chinata sul petto, la faccia sinistra, lo sguardo torvo; e di contro a lui, nuda, una donna, cho lo piglia ai gomiti e lo guarda fisso negli occhi. La donna nel suo atto affettuoso gira il corpo ad una curva elegante; ma le forme non corrispondono alla linea, essendo tozze e gravi. Se non che all'Amendola la bellezza non importava: voleva anzi un certo che di selvatico primitivo, una certa oscurità di pensiero fosco. Non s'è lasciato andare al concetto religioso ed estetico della fisica perfezione dei nostri padri, che gli avrebbe tanto giovato a immaginare un corpo fiero nel Caino ed un corpo snello nella sua moglie ; e forse con la vera forza e con la viva grazia avrebbe trovato più facilmente la evidente idea.

Il D'Orsi ama, pare, la natura nel brutto. Ecco di terra cotta la piccola vecchia seduta in una scranna in chiesa sopra una lapide, con le mani

in mano, che prega o pisola: grassa, gonfia, sporca, verissima. Ecco finalmente i *Parassiti*. Hanno forse mangiato il pasticcio detto *tetrasarmaco*, gloriosa invenzione di Elio Vero, le triglie affogate nel garo di Cartagena, le orate pasciute di ostriche nel lago Lucrino, le murene nutrite di schiavi morti, tanto grasse che non potevano tuffarsi in mare, cervelli di fagiano, lingue di fenicottero, fegato d'oca inzuppato nel latte melato, vulva di troia ammazzata un giorno dopo il parto, grue, pavoni, cignali; hanno bevuto, certo, dalle polverose anfore su cui si legge: *Falernum Opimianum Annorum Centum*, hanno bevuto tanti ciati quante erano le lettere dei nomi de'commensali, e quanti anni desideravano ad essi di vita. Hanno bevuto, mangiato, vomitato, e ribevuto e rimangiato e rivomitato. Non hanno neanche avuto il tempo di inghirlandarsi di rose. L'ora della loquacità è passata. Non si odono più rallegrarsi della loro beata esistenza con le parole del *Parassito* di Luciano: « Il parassito non ha cuoco con cui si arrovelli, non campi, non case, non danari che gli dieno rammarico se li perde, e gode ogni cosa; onde mangia e beve, ed egli solo non ha nessuno degli affanni che gli altri hanno per necessità. » Non si sentono più affermare che la parassitica è la migliore, la sublime delle arti. È passata l'ora delle adulazioni, dei versi, del canto, del chiassoso cottabo. Covano il vino. Ruttano, obesi, briachi fradici, mezzi morti.

Uno sta seduto sopra un bel *subsellium* portato da sei gambe tornite, e piega il capo innanzi, immerso nel sopore; la mano destra poggia arrovesciata sul sedile, il braccio sinistro pende senza vita. L'altro, sdraiato, preme la testa sulla spalla del compagno; ha un piede sul lettuccio, uno in terra; è nudo dal bellico in su. Volti sensuali, abbietti, su cui la lunga corruzione ha lasciato i suoi segni luridi; carni floscie, adipose; mani enfiate, coperte di anelli: una cosa stomachevole insomma e, strano a dirsi, una cosa degna dell'arte, coraggiosamente statuaria. Quei *Parassiti* sono, è vero, i tipi della bassezza umana; e non di meno la impressione che destano a guardarli non è punto triviale. Dall'aspetto della turpitudine esce l'idea fervida di moralità; e il genio, che c'è voluto per incarnare così un concetto degno di Giovenale, fa che si discerna il bello nuovo nella bruttezza reale. La realtà è, quasi diremmo, spietata. Il nudo, modellato con grande cura, palpita, suda; le pieghe, eseguite a ditate impazienti — sicchè potrebbero riprodursi con la fusione nel bronzo, non con lo scarpello sul marmo — girano giuste, vestono esatte le membra; i calzari, l'*apex*, gli altri accessorii sono il vero tale e quale, nè più nè meno. E pure la precisione minuziosa dei particolari non cava niente all'insieme; e, per concludere, questo lavoro è tanto singolare e perfetto, che tutto sembra indispensabile, anzi, essendoci per entro qualcosa della fatalità antica, tutto sembra inevitabile.

COMMIATO

Giovanni Strazza, scultore.

Vorremmo prendere commiato non dal lettore, ma da un nostro amico, che è morto, e al quale abbiamo tante volte pensato correggendo le bozze di questo volume.

In lui l'uomo e l'artista erano la stessa cosa. Parlava e scolpiva col cuore in mano.

Una settimana prima della sua morte, mentre andavamo insieme noi due a desinare fuori di Porta, ed egli era tutto allegro e correva dei lunghi tratti di via, mi disse: « Vedi, c'è in me qualcosa ancora del monello e dello scolaro. La mia indole non è mutata da quarant' anni a questa parte. Vorrei vivere in maniche di camicia ».

Aveva del fanciullo, co' suoi cinquantasett'anni,

la schiettezza aperta, spesso spensierata, talvolta imprudente; aveva dello scolaro, egli così forte maestro, la perplessità e gli scoramenti. Era una di quelle nature solide e insieme pieghevoli, sulle quali ci si può appoggiare con dolce sicurezza. Discorrere con lui era un riposo. Amico leale, indulgente, delicato, sollecito, nè anche un' ombra di malumore velava mai la sua voce. Virtù tutta sua: con lui si diventava sereni.

Il titolo di professore lo agghiacciava. Nei primi anni dopo il sessanta, tolto alla libertà scapigliata e sbadata della vita artistica romana, alle liete gite di Tivoli e di Frascati, alle gaie passeggiate in Trastevere, dove andava a bere il limpido vinello; chiuso tra i bastioni della sua Milano, che egli amava, del resto, e dove aveva tanti cari affetti, gli pareva di sentirsi restringere la fantasia e indurire la mano. Parecchie volte fu in procinto di dare un calcio alla cattedra di Brera, per ritirarsi a vivere in qualche villetta rustica tra i colli. Aveva la passione del coltivare le piante. A ogni tratto, massime in questi ultimi tempi, correva a Cernobbio: seminava, potava, innestava; si feriva le mani, e si bruciava la faccia al sole.

Dalla sua Roma, non potendo starci, si faceva mandare una certa ricotta e le verdure, che tentava di riprodurre nel suo orticello di Via Moscova; e sentiva l'eco della lingua romana nella parola pura e gentile della sua moglie, una persona d'ingegno tutto retto e tutto mansueto — le due grandi virtù della donna. E l'ambizione del professore

stava in certe rose colossali, che fiorivano nei suoi cento metri di terra, e che egli regalava con orgoglio alle persone più care. E pure non aveva niente del sentimentale, niente dello sdolcinato. Nessun uomo ha mai scansato meglio e più naturalmente di lui l'affettazione, così nella vita come nell'arte.

Lo Strazza era asciutto di membra, snello, grande camminatore. Nel naso la natura gli aveva dato come un ricordo di quello di Michelangelo. La sera innanzi al dì, nel quale in un attimo egli passò dalla vivacità del corpo alla immobilità quasi mortale, un amico, toccandogli per ischerzo le polpe, gli disse: *Son sode*; ed egli, ridendo: *Siamo fatti di acciaio*. Pur troppo dell'acciaio l'uomo non ha altro che il lustro.

Esclamava: « Ho bisogno dei campi per essere felice; ho bisogno di Roma per essere artista! »

A Roma aveva passato più di venti anni: sono Romani il suo figlio e la sua figliuola, l'*Ismaele*, l'*Audace*, la *Sposa*. A Roma diventò uomo e artista. In Milano era stato monello per le vie e scolaro di un accademico freddo e noioso, il Somaini. Modellava, sbozzava, formava in gesso per lui senza vedere mai il becco di un quattrino; andava a comprargli la colazione, spazzava lo studio, portava i sacchi di gesso, e, quando nei primi freddi giungeva dalla Svizzera la legna per il suo maestro svizzero, questi gliela faceva spaccare, dicendogli, *che il verno conviene scaldarsi*. Eseguì per il maestro un bozzetto di in-

venzione e poi il modello e poi il gruppo in marmo: *Igiea che porge il farmaco ad un malato*, allogazione di un brav' uomo, che era stato guarito da Esculapio. Il Somaini ebbe oltre la lode il danaro, e diede al giovinotto cento franchi in un bel pezzo d'oro fiammante, nuovo di zecca. Lo Strazza toccò il cielo con le dita. A Brera non ottenne altri premii che qualche *accessit* e qualche *menzione*.

Aveva ventidue anni quando la sorella e il cognato lo mandarono a Roma. Egli accettava dai cari parenti restìo e a spizzico. Trovò a Roma il Rossetti. Guardò per un pezzo come trasognato, senza sapersi fermare a nulla; e finalmente, innamoratosi di alcune statue antiche al Vaticano, si pose a copiarle. Frequentava intanto la scuola del nudo nell'Accademia di San Luca, dove tra gli altri era maestro il Tenerani. Faceva dei bozzetti di composizione, e studiava col Rossetti la lingua francese spendendovi al mese tre scudi, il quarto o il terzo del suo peculio mensile.

Bisognava iniziarsi alla professione; ma come fare se gli mancava uno studio? La camera, in cui dormiva, era tanto piccola, che non poteva bastare a modellarvi l'*Ismaele*, il quale gli frullava già nella mente e del quale aveva già schizzato diversi pensierini in creta. Un suo amico, il pittore Galli, gli cedette la propria stanza nel palazzo di Venezia, all'alto della torre. Lo Strazza vi fece portare molta creta e due scranne. Chiamava all'alba qualche ragazzetto della strada,

cencioso e febbricitante, a fargli, per cinque baiocchi al dì, da modello, e passava fino a notte la sua giornata lì a centottanta scalini di altezza con una pagnotta e qualche fetta di salame e la brocca piena d'acqua.

Modellò così l'*Ismaele*, leggendo per distrarsi storia Greca e Romana. Non sapeva egli stesso se l'opera valesse qualcosa, quando capitò a trovarlo un pittore tedesco di gran nome, che, guardando la figura, fece le maraviglie, e poi mandò altri artisti stranieri ed italiani a vederla: e fu per molti giorni nella torre una processione. Il Checchetelli scrisse grandi lodi su pei giornali; ma intanto, ad onta delle belle parole, la creta del modello si disseccava, si raggrinzava, si screpolava, minacciava rovina, e il giovine scultore non aveva i soldi per farlo gittare in gesso. Li trovò finalmente, ed espose l'opera alla mostra della Piazza del Popolo, dove le ammirazioni moltiplicarono. Fu allora incaricato di eseguire altre due figurette, e, pigliati i denari, comperò il marmo per l'*Ismaele*, lo scolpì, lo mandò a Milano. A Milano, giudicato nella Dogana per un *capolavoro*, non pagò dazio, e a Brera tre lo volevano, ma il Gonzales, più svelto, l'ebbe.

L'*Ismaele*, che muore con una ciotola vuota in mano, fanciullo magro, macilento, ammirabile figura anche oggi, era tale una novità di naturalismo trent'anni or sono da far digrignare i denti ai pedanti, come li digrignarono per l'*Abele* di un altro Giovanni, il Duprè. Ma in

questo *Ismaele*, e nell'*Audace*, un birichino romano, ideato dopo la rivoluzione del 48, il quale, curvandosi con cauto ardire, toglie la capocchia della miccia alla bomba perchè non iscoppii, lo Strazza nella realtà non usciva dalla bellezza, anzi rialzava la materia ad una graziosa nobiltà di classicismo. L'*Audace*, benchè naturalissimo, pare un riverbero dell'*Arrotino*.

Il genio dello Strazza era moderato e semplice. Sfuggiva tutti gli eccessi: tanto l'eccesso del vero, che non è più il vero, quanto l'eccesso dell'ideale; sfuggiva tutte le ipocrisie dell'arte. Ne' concetti voleva il più ingenuo; e scartava, senza compassione per sè medesimo, tutti i pensieri che gli correvano nella mente, se sospettava che potessero parere affettati. Lo stesso faceva anche per la forma, e chi lo ha visto studiare le perfette pieghe delle figure allegoriche nel monumento al Sarti, della *Donna* nel monumento alla Chierichetti, dell' *Angelo* nel monumento al Mazzacurati, delle altre sue statue, sa come egli, volendo il bello nel vero, cercasse, stentando e faticando settimane, mesi, il bello e il vero più schietti.

Vedeva bene il poveretto come nell'arte d'oggi, la quale è quasi tutta affettazione, egli andasse per la via disusata; ma rispettava l'Arte come una Dea.

Egli che raccontava con tanto garbo le sue molte scappatelle giovanili, egli che aveva lo scherzo libero senza malignità verso gli altri, ma senza reticenze ne' proprii casi, egli nel-

l'arte era di una castità, di una purità che non si sono mai e in nessuna sua strettezza smentite. Non uscì dal suo scarpello neanche una di quelle *Bagnanti*, di quelle *Dormienti*, di quelle *Ninfe*, che non hanno altro scopo fuor della carne, e che si fanno e si vendono facilmente. La sua *Sposa*, nuda dalla cintura in su, guarda l'anello nel proprio dito con una espressione così candida, ha membra così ingenue, che nessun spiritello di sensualismo svia l'attenzione di chi la vede; e *Aminta* e *Silvia* si toccano le labbra in atto così amabilmente modesto, che la loro nudità è come vestita dalla loro innocenza.

Liberale nell'arte, lo Strazza apprezzava il Bernini e il Donatello, il Canova e il Carpeaux, tutta l'arte buona dei vecchi e dei moderni, italiani e stranieri, compresi gli scapigliati; ma la fervente sua adorazione s' indirizzava ai Greci. Questo lo faceva incontentabile per sè. Finito un modello spezzava l'opera, la ripigliava da capo, diceva: *Non son più buono a nulla*, s'irritava, si svogliava, si avviliva. Abbiamo visto un giorno scendere lente due lagrime sulle sue guance, perchè egli vedeva con gli occhi della fantasia il bello così alto, che le ali del suo nobile genio non bastavano a tanto volo. Se fosse vero, come dicono, che l'anima dei buoni, sciolta, s'accosta alla bellezza eterna, nessuno la meriterebbe più dell'amico nostro, perchè nessuno in vita l'ha più caldamente desiderata e più pazientemente cercata.

FINE.

INDICE

Dello stesso Autore:

Storielle vane — Milano, Treves, 1 vol. in-12° . L. 3 —

SOMMARIO: Un corpo — Dall'agosto al novembre — Il colore a Venezia — « Baciale 'l piede e la man bella e bianca » — Pittore bizzarro — Tre nomei — Notte di Natale.

Opere nello stesso formato:

Vittorio di Marmorito — Racconti e storielle, 1 vol. in-12° . . . . L. 3 50

Corona G., Picchi e Burroni, Escursioni nelle Alpi, 1 vol. in-12°. . . . . » 3 50

Chiaves Desiderato. — Ricreazioni di un filodrammatico. Commedie, 1 vol. in-12° . . . . » 3 50

Cordula. — Pagine di una donna, 1 vol. in-12° . » 3 50

Boito Camillo — La Pittura e la Scultura d'oggi, 1 vol. in-12° . . . . » 5 —

Torino, VINCENZO BONA, Tip. di S. M.